Giulio Ciampoltrini
Ricerche sulla scultura altomedievale in Toscana

Estratti da "Prospettiva", 1991-1992

700

750

Rilievi del VI secolo in Toscana

Giulio Ciampoltrini

Intorno alla figura carismatica di Pietro Guidi, l'indagine sulla storia della chiesa lucchese conobbe, fra le due guerre, un momento di straordinaria fioritura, intensamente vissuto dai protagonisti, in un dibattito giunto a sfiorare i toni della rissa letteraria.
La discussione più serrata scoppiò sulla collocazione cronologica della vita di San Frediano, fra la tesi vulgata, ripresa e sostenuta con rigore scientifico dal Guidi, che pone il *floruit* del vescovo nella seconda metà del VI secolo, e quella che avrebbe voluto fare di San Frediano una sorta di fondatore della chiesa lucchese, vissuto nel III secolo; le argomentazioni del Pedemonte, per quanto riproposte con puntiglio, furono però facilmente smantellate dal Guidi, e sono oggi abbandonate.[1]
Argomento di rilievo dell'analisi del Guidi fu la lettura archeologica di un monumento sopravvissuto solo in un nitido schizzo settecentesco (fig. 1), una lastra con l'iscrizione di dedica dell'altare eretto, "cum columellis suis", dal *presbyter Valerianus*, "disponente Frygiano episcopo"; l'iscrizione era posta ai piedi di una grande croce gemmata, con braccia patenti.[2] Quando Bernardino Baroni, il più accurato degli epigrafisti lucchesi della metà del Settecento,[3] disegnò la lastra, "nella pietra consagrata dell'Alt(a-r)e di S(an)to Stefano", in San Martino, questa doveva essere stata recuperata da non molto tempo, dato che, prima di lui, solo due Visite Pastorali del Seicento la menzionano, descrivendola anche nei particolari, e trascrivendo l'iscrizione. Anche la fortuna dovette essere effimera, se già sul finire del XVIII secolo l'iscrizione è trascritta di seconda mano, attingendo al Baroni, che, in conclusione, sembra il solo ad aver visto il monumento, dopo i 'visitatori' seicenteschi.[4]
Se lo scarso interesse per un cimelio che appare oggi uno dei più importanti monumenti della chiesa lucchese dovesse sorprenderci, si potrà rammentare che sul finire del Settecento anche la lastra tombale dello stesso San Frediano, nella chiesa a lui dedicata, finiva miseramente come materiale da pavimentazione.[5]
Non vi è motivo quindi, per dubitare della genuinità del Baroni, trascrittore di iscrizioni antiche e medievali, fedele fino alla minuziosa resa delle particolarità grafiche; ed occorrerebbe attribuirgli un'impensata preparazione storico-archeologica, per addebitargli la falsificazione, anche se solo cartacea, di un monumento coerente, tanto nei tratti epigrafici, dal formulario alla grafia, quanto nella tipologia della croce gemmata, con la cultura del VI secolo, come faceva notare il Guidi, confortato dal parere dei più prestigiosi archeologi 'cristiani' dei suoi anni.[6]
Già dal disegno del Baroni si poteva intuire che la croce gemmata doveva essere semplicemente incisa; un sostegno all'ipotesi viene ora da un frammento di lastra marmorea, recuperato erratico nei lavori di restauro della chiesa di Santa Reparata, che conserva la porzione inferiore di una croce gemmata, con braccia patenti, semplicemente incisa; nel corpo della croce sembra si alternino elementi ovoidali, e una serie di tre tratti orizzontali, ottenuti con un'incisione profonda e sottile (fig. 2).[7] Anche per le dimensioni, la lastra cui il frammento apparteneva doveva essere non dissimile e, dato lo spessore, avere funzione analoga a quella posta da *Valerianus presbyter*; le continue manomissioni subite dalla chiesa di Santa Reparata, ancora nell'Ottocento, per l'impianto di tombe,[8] rendono non impossibile l'eventualità che esso appartenga proprio alla lastra già in San Martino.
Tipologia, e impiego della sola incisione, per la decorazione, sono solidamente radicati nella Lucca del VI secolo. La lastra di Aquilea (fig. 3), edita dalla Belli Barsali con la consueta acribia,[9] è decorata da una grande croce incisa ed era destinata ad un altare strutturato come quello curato da *Valerianus*. I quadrati concentrici che segnano l'intersezione delle braccia, campite da larghe specchiature ribassate, e le catenelle, di maglie circolari congiunte da brevi segmenti rettilinei, cui sono appese le lettere apocalittiche, riprendono uno schema comune a Ravenna agli inizi del VI secolo, per plutei e transenne

1. Lastra già in San Martino, Lucca. Rielaborazione di un disegno di Bernardino Baroni (Bibl. St. Lucca, ms. 1014, c. 7 v).

2. Frammento erratico di lastra marmorea, da Santa Reparata, Lucca.
3. Lastra d'altare di Aquilea. Aquilea (Lucca), Nuova Chiesa di San Leonardo.

– l'altare di San Francesco, un pluteo di Sant'Apollinare Nuovo[10] – e nei sarcofagi d'età teodoriciana (fig. 4).[11]
Per l'altare di *Valerianus*, anche accettandone l'identità morfologica e stilistica con il frammento di Santa Reparata, la cronologia dovrebbe essere più elastica, per l'enorme fortuna del tipo iconografico – la croce gemmata – e dell'uso della decorazione semplicemente incisa. Ma anche per questo monumento, forse non solo per la maggiore consistenza del patrimonio superstite, le indicazioni più attendibili sembrano fornite da monumenti ravennati concentrati intorno alla metà del VI secolo: le transenne di Sant'Apollinare Nuovo; il sarcofago di Ecclesio e Ursicino, di cronologia controversa, ma certamente da porre nei decenni centrali del secolo (fig. 5).[12] A questi poco aggiungono i contatti stilistici, per l'uso dell'incisione, con monumenti disparati, nel tempo e nello spazio, dalla lastra di Vienne a quelle di Aversa e di Galliano,[13] distribuite fra V e VI secolo avanzato, espressione di una tradizione tecnica di diffusione tale, da rendere per il momento problematici tentativi di definizione tipologica e cronologica.[14]
Nell'insieme, una datazione intorno – o poco prima – la metà del VI secolo è comunque coerente con i pochi dati concreti sul *floruit* del vescovo *Frygianus*, affidati al celeberrimo passo dei *Dialogi* gregoriani, e alla lastra tombale, quasi certamente coeva, ritornata, dopo tormentate vicende, nel San Frediano.[15] I legami con i tipi di maggior successo, negli stessi anni, a Ravenna, si innesterebbero quindi in un solido retroterra storico-culturale, mentre sarebbe possibile collegare la fortuna lucchese della decorazione incisa al particolare successo che questa conosce nell'area padana occidentale, nel VI e ancora agli inizi del VII secolo;[16] da qui infatti potrebbero essere stati redistribuiti, 'tradotti' nel linguaggio formale lineare dell'incisione, i modelli iconografici ravennati.
L'asse viario che collega Lucca alla Val Padana – Parma e Modena – risalendo il Serchio è protetto, alle soglie del Medioevo, da piazzaforti che al *Castrum Novum* (Castelnuovo di Garfagnana), e al *Castellum de Carfaniana* (Piazza al Serchio), garantivano, già nel VI secolo, le comunicazioni fra la Tuscia e l'Italia settentrionale;[17] l'attacco simultaneo, a Lucca e a Parma, sferrato da Narsete nel 553, per concludere la riconquista dell'Italia, indica nelle due città i capi di un itinerario che è percorso agevolmente dai distaccamenti dell'esercito imperiale impegnati sui due fronti.[18] La via era anche veicolo di diffusione degli interessi economici dei Goti di Ravenna, consolidati nell'agro lucchese;[19] di qui potevano quindi propagarsi anche stilemi e tecniche destinati a sopravvivere a Lucca fino alle soglie dell'VIII secolo, quando, lungo lo stesso percorso, la corte regia di Pavia imporrà nuovi modelli artistici.[20]

Anche dalla scarna evidenza lucchese, affidata alla tradizione agiografica, e, in misura marginale, alla documentazione archeologica ed epigrafica, emerge il ruolo egemone che il vescovo ha ormai acquisito nella vita cittadina; la narrazione gregoriana del miracolo di San Frediano si dilunga sugli sforzi della comunità cittadina – ancora solidamente strutturata, quindi – per far fronte alle disastrose condizioni del fiume; all'insufficienza della comunità sopperisce il vescovo taumaturgo.[21] Il vescovo Frediano non si limita ad assicurare alla città, con i suoi poteri carismatici, il retroterra agricolo che ne consente la sopravvivenza;[22] anche in questi momenti difficili promuove l'estrema opera di rinnovamento urbano – inteso essenzialmente, nello spirito del tempo, come costruzione o abbellimento degli edifici di culto.[23] Se si potesse accogliere la tradizione agiografica, l'altare disegnato dal Baroni non sarebbe che un pallido riflesso dell'opera edilizia del vescovo; è comunque verosimile che la fondazione della seconda cattedrale lucchese, dedicata a San Martino, in cui l'altare curato dal prete Valeriano doveva trovar posto, debba essere attribuita, come vuole la tradizione, a Frediano. Se il catino absidale del San Martino, come riferirebbe il celeberrimo Passionario P+ dell'Archivio Arcivescovile, citato dalla Belli Barsali, era veramente decorato con "un mosaico rappresentante il Cristo su un trono da cui uscivano i quattro rivi d'acqua celesti",[24] evidentemente esemplato sull'omologa figurazione del San Vitale, il *floruit* di San Frediano verso la metà del secolo, e, di riflesso, l'attribuzione al suo episcopato del primo San Martino, trarrebbero nuovi supporti; così come la particolare fortuna, a Lucca, dei modelli ravennati.
Quale ne sia la consistenza, l'opera lucchese di Frediano conferma le dimensioni dello sforzo che l'episcopato, anche negli anni terribili delle guerre gotiche, dispiegò per non esaurire il rinnovamento e l'ampliamento degli edifici ecclesiastici – e soprattutto delle cattedrali – avviato da più di un secolo. Da una lettura

4. Croci su rilievi ravennati del VI secolo (altare di San Francesco a sinistra; pluteo di Sant'Apollinare Nuovo a destra).
5. Frammento dal sarcofago di Ecclesio, Ravenna.

'sinottica' del *Liber Pontificalis* di Agnello, per Ravenna, e delle *Gesta* dei vescovi napoletani[25] non emergono rallentamenti nell'attività edilizia promossa dall'episcopato prima dei decenni finali del VI secolo; per certi aspetti, anzi, soprattutto nel rinnovamento degli arredi, gli anni centrali del secolo segnano l'apice dell'impegno. Nella Tuscia la documentazione epigrafica supplisce all'assenza di una tradizione letteraria che non sia quella agiografica: a Luni il *famulus Christi Gerontius*, verosimilmente il vescovo, amplia la cattedrale, e la rinnova con una pavimentazione musiva ispirata a temi

6. Planimetria della cattedrale di San Secondiano a Chiusi.

africani;[26] a Chiusi il vescovo *Florentinus* suggella, con l'iscrizione posta su un pulvino, l'edificazione della nuova cattedrale, eretta su un più modesto edificio, sacro o privato, d'età teodosiana.[27]
I blocchi d'imposta, per la metà circa figurati, con cui si adattarono materiali di spoglio – colonne e capitelli[28] – alla nuova cattedrale di Chiusi, sono oggi il più cospicuo ciclo di rilievi della Tarda Antichità in Toscana; già il Liverani, salutandone il progressivo recupero, con i lavori di restauro dell'edificio, ne rilevava l'interesse eccezionale, presentandone alcuni con un disegno;[29] l'attenzione del Liverani era condivisa dalla redazione del *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne*.[30]
La datazione all'età della dominazione gotica, raggiunta dal Liverani, si deve ritenere sostanzialmente acquisita, anche se con un opportuno margine di oscillazione; l'identificazione del vescovo *Florentinus* con l'omonimo destinatario di un'epistola di papa Pelagio, nel 558-560, già avanzata sul finire dell'Ottocento,[31] può essere accolta anche per la datazione proponibile per i pulvini, in parallelo all'evidenza lucchese per *Frygianus*, forse contemporaneo di *Florentinus*.
In effetti, i rapporti definiti dal Liverani con le omologhe membrature ravennati conservano piena efficacia come punto di riferimento cronologico, e trovano,

7-8. Pulvini in San Secondiano a Chiusi.

nell'iconografia e nello stile, conferme risolutive.
Nel colonnato di sinistra (fig. 6) il pulvino con l'iscrizione di fondazione, inquadrata da tralci d'uva con uccelli che beccano i grappoli (figg. 6 b; 7) è preceduto e seguito – in alternanza a blocchi lisci – da scene con due colombe retrospicienti che svolazzano sul kantharos (figg. 6 c; 8), o con pavoni che vi si abbeverano (figg. 6 a; 9); la serie di figurazioni è chiusa da due pavoni affrontati ai lati del kantharos (figg. 6 e; 10). Nelle variazioni sul tema 'paradisiaco' delle colombe e dei pavoni rientra quindi anche la figurazione originaria del blocco d'età classica reimpiegato per l'iscrizione di fondazione: il cigno al lato del tralcio (fig. 11) è coerente con l'iconografia del VI secolo, non dissimile dagli uccelli sui tralci della cappella 'arcivescovile' di Ravenna.[32]
Nell'insieme, in spezzoni, il ciclo del colonnato di sinistra echeggia i tralci popolati e gli uccelli svolazzanti su bacini che campiscono ampie superfici musive del San Vitale, con le singole figurazioni che sembrano *excerpta* dagli schemi elaborati per i sarcofagi ravennati d'età teodoriciana; su questi si incontra un convincente modello per il trattamento del grappolo (fig. 12).[33]
Il fregio di linguette che incornicia in basso il blocco iscritto può essere un'eco del *kymation* che chiude in alto il sottostante capitello di reimpiego, ma è certamente reso più accettabile dalla fortuna di questa cornice in sarcofagi e transenne della prima metà del VI secolo. Un filo conduttore altrettanto netto non sembra riconoscibile fra le figurazioni di destra, che si affollano soprattutto verso il presbiterio, mentre a sinistra si concentravano piuttosto all'ingresso. Una sequenza

9-10. Pulvini in San Secondiano a Chiusi.

'geometrica', con una serie di tre cerchi con rosette iscritte (fig. 6 f)[34] precede ancora un tema 'paradisiaco', i cervi che si abbeverano ai fiumi dell'Eden, il Fison e il Geon (figg. 6 g; 13), come suona la didascalia, redatta nel sistema grafico adottato per la dedica del vescovo;[35] seguono due uccelli entro un'edicola, su altrettanti festoni (figg. 6 h; 14); un uccello retrospiciente sul kantharos, in una variazione sullo schema della figurazione di sinistra, la cui connotazione 'sacra' è qui ribadita da due crocette astili (figg. 6 i; 15) che hanno un possibile – anche se non necessario – precedente su un ambone d'area ravennate, a Bologna.[36] La presenza di una cornice di linguette, con il rinvio al blocco iscritto, potrebbe sottolineare una particolare valenza della scena, collocata entro una sequenza di figurazioni di evidente carattere teologico, e chiusa da una 'elevazione della croce' (figg. 6 l; 16).
Gli arcangeli *rafahel* e *mikahel* – come segnala l'iscrizione – esibiscono una corona crucifera che parrebbe esemplata sui pulvini ravennati di Sant'Agata Maggiore,[37] di cui potrebbe contribuire a pre-

cisare la cronologia; ma la composizione del gruppo trova corrispondenze forse non casuali nella figurazione di una membratura architettonica di Tripoli (fig. 17),[38] in particolare nella trasformazione del volo degli angeli in una posizione statica, se non stante. La contiguità fra i due rilievi potrebbe essere imputata alla comune 'volgarizzazione' di uno schema iconografico aulico; un rilievo armeno, di cronologia malcerta, ma forse non lontano nel tempo dai monumenti di Chiusi e della Tripolitania, rivela un'analoga evoluzione, mentre, nella stessa area, sul finire del secolo, il rilievo dell'architrave

11. Rilievo reimpiegato per un pulvino. Chiusi, Cattedrale di San Secondiano.
12. Sarcofago dell'arcivescovo Teodoro (part.), Ravenna.

di Djvari, in Georgia, conserva alla scena la coerenza con il modello classico, come a San Vitale.[39] Per cogliere eventuali consonanze fra il ciclo chiusino e tematiche africane è dunque più significativa la possibile rispondenza fra la figurazione delle colombe entro l'edicola, e un rilievo di Tigzirt, in cui un uccelletto è chiuso nel frontone di un'edicola, forse 'illustrazione' di un tema teologico dell'apologetica africana.[40]
Anche la vivacità iconografica del complesso trova proprio nella ricchezza di figurazioni su elementi architettonici peculiare di larga parte dell'Africa tardoantica un modello più attendibile di quello offerto dalle standardizzate serie ravennati, o del San Lorenzo pelagiano di Roma.[41]
Nonostante le perplessità del Lanzoni,[42] la tradizione agiografica che segnala, agli inizi del VI secolo, l'arrivo sulle coste toscane di ecclesiastici africani esuli per la persecuzione di Trasamundo deve avere un fondamento storico, se non altro per la funzione di 'ponte' che gli insediamenti monastici dell'arcipelago toscano svolgevano già alla fine del IV secolo.[43] Forse le vicende di Regolo e Cerbone, e dei loro compagni giunti fino a Volterra, di Senzio e Mamiliano, non hanno la concretezza che pure emerge dalle *Vite*; ma le fonti africane del ciclo musivo fiorentino di Santa Reparata,[44] e della cattedrale lunense di Geronzio,[45] inserirebbero in un'ampia e continua osmosi culturale con l'Africa latina gli eventuali tratti 'africani' del ciclo chiusino, che forse non per caso si concentrano nelle figurazioni di maggior spessore teologico, dove

13-15. Pulvini in San Secondiano a Chiusi.

più diretto poteva essere l'intervento della committenza ecclesiastica.
Il marmorario che tradusse nel rilievo le indicazioni del clero chiusino è per contro saldamente partecipe dell'evoluzione stilistica che verso la metà del VI secolo conduce, anche nelle capitali culturali, ad una nuova forma artistica, decisamente 'altomedievale'.[46] La definizione delle figure con un rilievo piatto, dal margine netto, pressoché sprovvisto di sfumature plastiche che raccordino rilievo e piano di fondo, mentre il trattamento dei particolari è affidato di regola alla linea incisa, è infatti in linea con la temperie stilistica che verso la metà del secolo domina anche in opere auliche, come il sarcofago di Ecclesio, e l'ambone di Agnello.[47] La superiore qualità dei rilievi ravennati, il nitore delle figure, che il lapicida chiusino non riesce ad emulare, come indica un brutale confronto con i cervi del sarcofago di Ecclesio (fig. 5), o con i pavoni, i cervi, le colombe dell'ambone di Agnello, indicano comunque l'ambito culturale in cui i marmorari della Tuscia orientale si muovevano. A Lucca la via verso la Padania occidentale faceva giungere la tecnica lineare dell'incisione; a Chiusi arrivava, dall'asse Roma – Ravenna, che risaliva per gran parte del suo tracciato il corso del Tevere, l'eco delle innovazioni ravennati, intrecciandosi forse con iconografie

16. Pulvino in San Secondiano a Chiusi.
17. Blocco d'imposta a Tripoli (rielaborazione da Romanelli).

diffuse dalla 'colonia' di ecclesiastici africani.
Se veramente *Florentinus* promosse la sua opera negli anni '50 del secolo, quando la conclusione delle guerre gotiche poteva far presagire un futuro meno doloroso – i temi 'paradisiaci' potrebbero essere visti non solo in chiave teologica, ma anche come allusione, seppur remota, alle speranze del presente – la vivacità culturale della regione, che si rispecchia anche nella partecipazione della classe dirigente, gota e italica, all'abbellimento delle chiese rurali,[48] ed era radicata nella generale ripresa degli inizi del V secolo, sembrerebbe esaurirsi solo con la 'catastrofe' dell'invasione longobarda. I fili che legano le produzioni artistiche del VI secolo a quelle della 'ripresa', alle soglie dell'VIII secolo[49] dovranno forse essere cercati nella committenza 'minore', rurale, che ancora sopravvive nel durissimo VII secolo, come farebbero credere frammentarie notizie in documenti del secolo posteriore.[50]

Appendice:
un pilastrino frammentario da Lucca

Nonostante la fioritura della città nel-l'VIII secolo, il ritrovamento di rilievi altomedievali è, a Lucca, ancora un caso raro. Gli intensificati scavi urbani degli anni '80 non hanno portato all'incremento nella documentazione, se non per un frammento di pilastrino (fig. 18), reimpiegato in una pavimentazione bassomedievale, recuperato nell'area dell'odierna Locanda dell'Angelo, in Corte dell'Angelo.[51]

Il frammento marmoreo salva la porzione superiore, che presenta, nella faccia superiore, resa con un'emisfera solcata da profonde incisioni che disegnano un reticolato, una pigna identica a quella di un pilastrino reimpiegato nella chiesa di San Micheletto.[52] I lati e il tergo sono lisci, e la faccia anteriore è decorata in alto da un pannello quadrato, in cui lati e diagonali sono resi con una linea incisa; una sottile scanalatura distingue un listello campito da nastro, reso ancora con una linea incisa, mentre il fusto, quasi interamente perduto, era decorato, in campo leggermente ribassato rispetto ai due riquadri superiori, da un motivo su cui non potrebbero che essere formulate congetture. La 'pigna' della faccia superiore offre un eccellente punto di riferimento cronologico per collocare il frammento nelle produzioni lucchesi dell'inizio del secolo VIII,[53] mentre i motivi geometrici che campiscono la superstite porzione del fusto confermano i tratti 'arcaici' attribuiti all''officina lucchese' degli inizi del secolo VIII, e i 'sotterranei' contatti con il ciclo di Ferentillo, già da tempo noti:[54] il precedente forse più puntuale al 'quadrato con diagonali' del pannello superiore è infatti offerto da un pilastrino di Ferentillo (fig. 19), in cui ricorre anche la sequenza di cerchi con rosette fortunata a Lucca nei marmi della Badia di Cantignano, e, con soluzioni appena diverse, altrove.[55]

18. Pilastrino frammentario da Corte dell'Angelo, Lucca. Lucca, Museo di Villa Guinigi.

19. Pilastrino di San Pietro in Valle di Ferentillo.

Nel pilastrino di Pinerolo già richiamato a proposito di questi[56] è invece attestata, in posizione diversa, la semplice treccia del nuovo frammento, e predomina l'impiego dell'incisione, in via di superamento a Ferentillo, dove il 'quadrato con diagonali' è a rilievo.

L'insieme dei rapporti che si possono comunque recuperare per il frammento conferma la collocazione agli inizi del secolo VIII, se non ancora prima, e, assieme a un pluteo del San Frediano,[57] ribadisce la sopravvivenza, ancora nel momento della ripresa di una massiccia produzione scultorea, della tradizione stilistica dei marmorari lucchesi del VI secolo.

1) P. Guidi, *Appendice* a G. Guerra, *Compendio di storia ecclesiastica lucchese*, Lucca 1924, p.25* ss.; A. Pedemonte, *San Frediano. Note critiche*, in 'Bollettino Storico Lucchese' 9, 1937, p.3 ss.; *ivi*, 10, 1938, p.95 ss.; replica di M. Giusti, *Ancora dell'antico Catalogo dei Vescovi di Lucca*, *ivi*, 11, 1939, p.3 ss.; controreplica del Pedemonte, *ivi*, 12, 1940, p.106 ss.; seguito dalla risposta del Giusti, e dalla replica conclusiva di P. Guidi, *Brevi appunti sulle note critiche di A. Pedemonte*, *ivi*, 12, 1940, p.124 ss. Da ultimo G. Zaccagnini, *Vita Sancti Fridiani*, Lucca 1989, p.3 ss.

2) B. Baroni, Arch. St. Lucca, ms. 1014, c. 7 v (da qui la fig. 1).

3) Cfr. per esempio F. Baroni, *Un benemerito lucchese: B. Baroni*, in 'Bollettino Storico Lucchese' 15, 1943, p.78 s.

4) In generale, Guidi, *Compendio* cit., p.53 ss.

5) Cfr. da ultimo G. Ciampoltrini, *Marmorari lucchesi d'età longobarda*, in 'Prospettiva' 61, 1991 (in seguito cit. Ciampoltrini, *Marmorari*), p.46.

6) Guidi, *Compendio* cit., p.57.

7) Marmo bianco a grana fine; alt. compl. cons. cm. 23, largh. max. cons. cm. 47, spess. cm. 12. Il retro è sommariamente sbozzato.

8) I pur accurati diari degli scavi di Santa Reparata (Arch. Sopr. Beni AAAS di Pisa), degli anni 1969-71, non sembrano dare indicazioni in merito.

9) I. Belli Barsali, *La diocesi di Lucca* (= *Corpus della scultura altomedievale* – in seguito *CSAM* – 1), Spoleto 1959, p.17, n.1, tav. I; la lastra è oggi reimpiegata come lastra dell'altare post-conciliare della chiesa, ed è quindi difficilmente fotografabile.

10) P. Angiolini Martinelli, *Altari, amboni, cibori...* (= *Corpus della scultura paleocristiana, bizantina, altomedievale di Ravenna*, 1), Roma 1968, p.19, n.6; p.57, n.77 a-b.

11) J. Kollwitz – H. Herdejürgen, *Die ravennatischen Sarkophage* (= *Die antiken Sarkophagreliefs*, 8, 2), Berlin 1979 (in seguito cit. Kollwitz-Herdejürgen 1979), p.70 ss., B 19, tav. 67; p.76, B 27, tav. 77.

12) Rispettivamente Angiolini Martinelli, *Altari, amboni* cit., p.75 ss., nn.132-133, e Kollwitz-Herdejürgen 1979, p.80, B 33, tav. 84, 3, con datazione contestata da R. Farioli, *Ravenna, Costantinopoli: considerazioni sulla scultura del VI secolo*, in *XXX Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. Seminario Giustinianeo*, Ravenna 1983, p.214.

13) Rispettivamente E. Russo, *Studi sulla scultura paleocristiana e altomedievale*, in 'Studi Medievali'

15, 1974, p.95 ss., e S. Casartelli Novelli, *Nota sulla scultura*, in *I Longobardi e la Lombardia*, Milano 1978, p.76, fig. 1.

14) Si veda la citata dissertazione di Russo, *passim*; le ascendenze della tecnica possono esser fatte risalire fino a produzioni del I sec. d. C.: D. Manacorda, *Un'officina lapidaria sulla via Appia*, Roma 1980, *passim*.

15) Da ultimo Ciampoltrini, *Marmorari*, p.46.

16) Russo, *Studi* cit., p.110 ss.; Casartelli Novelli, *Nota* cit., p.77.

17) Ancora fondamentale F. Schneider, *Die Reichsverwaltung in Toskana*, Berlin 1914, p.57 ss.; da ultimo G. Ciampoltrini, *L'anello di Faolfo. Annotazioni sull'insediamento longobardo in Toscana*, in 'Archeologia Medievale' 17, 1990, p.689 ss.

18) Agathias, I, 12-18.

19) Massa nell'agro lucense donata da *Ranilo* alla chiesa di Ravenna: J.-O. Tjäder, *Die nichtliterarischen lateinischen Papyri Italiens aus der Zeit 445-700* (*Acta Instituti Romani Regni Sueciae*, 19, 1), 1955, p.304, papiro 13.

20) Ciampoltrini, *Marmorari*, p.44 ss.; *infra*, *Appendice*.

21) *Dialogi*, III, 17.

22) Sulla nascita della palude nell'agro di Lucca, G. Ciampoltrini-P. Notini-P. Rendini, *Materiali tardoantichi e altomedievali della valle del Serchio*, in 'Archeologia Medievale' 18, 1991, p.699 ss.

23) Zaccagnini, *Vita Sancti Fridiani* cit., p.29 s.

24) I. Belli Barsali, *La topografia di Lucca nei secoli VIII-XI*, in *Atti 5° Congr. Internaz. Alto Medioevo*, Spoleto 1973, p.526; la Belli Barsali si limita ad una generica indicazione della fonte, senza precisare la collocazione del passo nell'inedito – anche se celeberrimo – Passionario. I tentativi esperiti dallo scrivente per recuperare, nella vasta mole del manoscritto, il passo in questione, non hanno avuto esito, ma questo, ovviamente, non consente di dubitare della segnalazione della Belli Barsali.

25) MGH, *Scriptores Rerum Langobardicarum*, Hannover 1878, rispettivamente paragr. 66 ss., e 19 ss.; in generale, B. Ward Perkins, *From Classical Antiquity to the Middle Ages*, Oxford 1984, p.51 ss.

26) S. Lusuardi Siena, *Luni paleocristiana e altomedievale nelle vicende della sua cattedrale*, in 'Quad. Centro Studi Lunensi' 10-12, 1985-7, p.303 ss.

27) In merito, con una puntuale presentazione degli scavi degli anni '70, G. Maetzke, in *Actes du XI^e Congrès International d'Archéologie Chrétienne*, I, Rome 1989, p.120 ss.

28) Sui reimpieghi 'classici' della cattedrale chiusina, M.L. Manzi, *Marmi lavorati d'età romana riutilizzati nel Duomo di Chiusi*, in 'Studi Classici e Orientali' 39, 1989, p.311 ss.

29) F. Liverani, *Le catacombe e antichità cristiane di Chiusi*, Siena 1872, p.215 ss.

30) T. 3, 1, s.v. *Chiusi* (H. Leclercq).

31) P. Ewald, *Die Papstbriefe der Brittischen Sammlungen*, in 'Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde' 5, 1880, pp.549 e 596; F. Lanzoni, *Le diocesi d'Italia dalle origini al principio del secolo VII*, Faenza 1927, p.554.

32) Per esempio F. W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Wiesbaden 1958, tav. 219.

33) Kollwitz-Herdejürgen 1979, p.67 s., B 16, tav. 66, 1.

34) Ciampoltrini, *Marmorari*, p.44, fig. 8.

35) Si veda in particolare il trattamento della F e della U, quest'ultima desunta dal tipo 'onciale' (e anche della 'capitale rustica').

36) P. Porta, *Testimonianze altomedievali e longobarde nel territorio bolognese*, in *Atti 6° Congr. Naz. di Archeologia Cristiana*, Firenze 1985, p.578, fig. 1.

37) R. Farioli, *La scultura architettonica* (= *Corpus della scultura paleocristiana, bizantina, altomedievale di Ravenna*, 2), Roma 1969, p.89, n.193 ss.; si veda la fortuna del motivo anche in Grecia: V. Vemi, *Les chapiteaux ioniques à imposte* (Suppl. al 'Bulletin de Correspondance Héllenique' 17), Athènes 1989, pp.50 e 110.

38) Per esempio J.B. Ward Perkins-R.G. Goodchild, *The Christian Antiquities of Tripolitania*, in 'Archaeology' 95, 1953, p.20, tav. X a-b; P. Romanelli, *Topografia e archeologia dell'Africa romana*, Torino 1970, p.365 ss.

39) Rispettivamente – per esempio – F. Gandolfo, *Le basiliche armene. IV-VII secolo*, Roma 1982, p.97 ss., fig. 97, e AA.VV., *I tesori della Georgia*, Milano 1984, p.164.

40) F. Lancel, *La grande basilique de Tigzirt*, in 'Mél. École Française de Rome' 68, 1956, p.319, nota 3, con bibl. ant.; non è impossibile che l''edicola' sia in realtà una piccola gabbia, con una ripresa delle valenze simboliche evidenti nella figurazione che campisce il pavimento della basilica giustinianea di Sabratha. Si veda anche G. Bovini, *Antichità cristiane di Aquileia*, Bologna 1972, p. 432 ss.

41) Rispettivamente Romanelli, *Topografia* cit., p.365 ss.; Farioli, *La scultura architettonica* cit., *passim*; U. Broccoli, *La diocesi di Roma. Il suburbio*, 1 (*CSAM* 7), Spoleto 1982, p.226 ss.

42) Lanzoni, *Le diocesi* cit., pp.522 ss. e 555 ss., anche per le fonti.

43) Esemplare il ruolo di Capraia: Orosio, VII, 36; per l'insediamento tardoantico a Capraia, S. Ducci-G. Ciampoltrini, *Archeologia a Capraia: la tomba di un militare tardoantico*, in corso di stampa in 'Bollettino di Archeologia'.

44) F. Toker, *Scavi del complesso altomedievale di Santa Reparata sotto il Duomo di Firenze*, in 'Archeologia Medievale' 2, 1975, p.179 ss. La sistematica assenza del gentilizio nella dedica musiva – forse uno degli ultimi impegni edilizi 'collettivi' (pur con la partecipazione del clero) nella Tuscia tardoantica – è un ulteriore elemento a favore della cronologia proposta da Toker, e R. Farioli, *I mosaici pavimentali paleocristiani della cattedrale di Firenze*, in *Atti del III Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana* (= *Antichità Altoadriatiche*, 6, 1974), p.373 ss., dato che le iscrizioni della prima metà del V secolo segnalano, a Firenze, un'ancor decisa conservazione della formula onomastica bimembre (cfr. G. Ciampoltrini, *Contributi per l'epigrafia tardoantica di Firenze*, in 'Epigraphica' 51, 1989, p.249).

45) *Supra*, nota 26.

46) Kollwitz-Herdejürgen 1979, p.166 ss.

47) Kollwitz-Herdejürgen 1979, *l.c.*; Farioli, *Ravenna, Costantinopoli* cit., p.205 ss.; Ead., *Rilievi ravennati del VI secolo: gli altari di Argenta e di Pomposa*, in 'Felix Ravenna' 125-126, 1983, pp.157 ss. e 168.

48) Si veda il 'tesoro' di Galognano: O. Von Hessen-W. Kurze-C.A. Mastrelli, *Il tesoro di Galognano*, Firenze 1978; per una possibile fondazione promossa da un *comes* della fine del VI secolo, a Lucca, Ciampoltrini-Notini-Rendini, *Materiali tardoantichi* cit., p. 712 ss.

49) Ciampoltrini, *Marmorari*, p.44 ss.

50) *Codice diplomatico longobardo*, I, a c. di L. Schiaparelli, Roma 1929, doc. 19, p.61 ss., per una serie di fondazioni degli ultimi decenni del VII e dei primi anni dell'VIII secolo.

51) Scavi 1983 della Sopr. Arch. Toscana, diretti da chi scrive. Marmo bianco a grana fine; alt. cons. cm. 22, largh. cm. 12; spess. cm. 14.

52) Belli Barsali, *La diocesi di Lucca* cit., p.33 ss.

53) Per il ciclo di San Micheletto, da ultimo Ciampoltrini, *Marmorari*, p.43 ss.

54) Per questo J. Serra, *La diocesi di Spoleto* (*CSAM* 2), Spoleto 1961, p.27, n.17, tav. VIII b.

55) Ciampoltrini, *Marmorari*, p.43; un'eccellente presentazione fotografica del monumento in M. T. Filieri, *Architettura medievale in diocesi di Lucca*, Lucca 1990, fig. 13.

56) S. Casartelli Novelli, *La diocesi di Torino* (*CSAM* 6), Spoleto 1974, p.151, n.84.

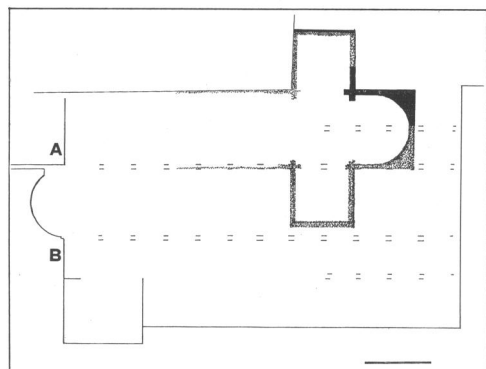
57) Ciampoltrini, *Marmorari*, p.42.

Marmorari lucchesi d'età longobarda

Giulio Ciampoltrini

La sistematica ricognizione delle preesistenze tardoantiche ed altomedievali della basilica di San Frediano in Lucca (fig. 1)[1] ha consentito, fra l'altro, di recuperare un frammento scultoreo altomedievale (fig. 2) inserito nella parete settentrionale del tergo della chiesa, quasi a ridosso dell'abside, in posizione pressoché simmetrica rispetto al pluteo coevo già esemplarmente edito dalla Belli Barsali (fig. 3).[2]
La lastra marmorea ha una decorazione assai semplice, affidata ad una serie di pannelli quadrati – ne restano tre, e parte di un quarto – in cui sono iscritti cerchi campiti da una rosa di sei petali lanceolati; i pannelli sono compresi fra listelli decorati da un nastro a due capi, a loro volta inquadrati da una larga banda liscia. La lacuna nel tessuto murario, sulla sinistra del rilievo, induce a collegarne la frammentazione all'intacco prodottovi per alloggiare una mensola della copertura dell'edificio modernamente addossato al lato nordoccidentale della basilica.[3]
Pur con la prevalenza dell'incisione nell'una, dell'intaglio nell'altra, forse dovuta alla diversità del materiale lapideo impiegato, le due lastre esprimono uno stesso sistema decorativo, fondato su elementi paratatticamente accostati, unificati dai pannelli di chiusura – una gola classicheggiante, il listello campito dal nastro; la 'direzionalità' è eventualmente affidata all'elemento di chiusura, superstite peraltro solo nel pluteo del lato meridionale (una croce 'fiorita').
Più ancora che per questo, vale per il nuovo frammento il rapporto, già individuato dalla Belli Barsali,[4] con la lastra del Museo Guarnacci di Volterra, proveniente dalla distrutta chiesa di San Giusto (fig. 4), che permette di inserire i due plutei lucchesi in una temperie stilistico-iconografica non solo locale, e di acquisire un prezioso indicatore cronologico. Il legame, proposto dal Biehl, fra la lastra guarnacciana e l'edificio – o l'altare – eretto dal gastaldo Alachis in onore del santo locale volterrano, Giusto, nel decennio finale del VII secolo,[5] seppure meramente ipotetico, ha tuttavia una intrinseca verosimiglianza, confortata anche da altri monumenti datati dell'ultima età longobarda. Il largo impiego di questo sistema decorativo nel ciclo eseguito nell'agro spoletino dal *magister* Ursus, intorno al 740, segnala infatti, come è stato ribadito a proposito di un pilastrino di Pinerolo, che fornisce un solido parallelo alla serie lucchese e volterrana, solo un *terminus ad quem*, peraltro forse tardo, per l'ormai avviato processo di 'fusione' dei singoli elementi in una sorta di girale, destinato ad apparentarsi a quelli vegetali.[6] Una precisa eco è anche in plutei trentini del pieno secolo VIII, in cui, forse non a caso, il sistema decorativo dei pannelli campiti da serie di cerchi o motivi geometrico-vegetali alterna con un 'cancello' di manifesta derivazione tardoantica;[7] l'impiego di pannelli quadrati con soggetti geometrici, subordinati ai

1. Lucca: la chiesa di San Frediano con il San Vincenzo tardoantico (ricostruzione ipotetica) e i plutei di reimpiego (A e B).

2-3. Plutei altomedievali reimpiegati (A e B). Lucca, chiesa di San Frediano.

riquadri rettangolari con più complesse composizioni vegetali o zoomorfe, in una larga serie di monumenti padani del secondo quarto dell'VIII secolo,[8] infine, parrebbe piuttosto segnare la fine di un'esperienza decorativa, che non l'avvio di nuove tendenze. I tratti 'arcaizzanti' o 'periferici' del *magister* Ursus, evidenti anche nel massiccio ricorso all'incisione, e nelle stesse caratteristiche epigrafiche, verrebbero quindi confermati dalla predilezione per questo impianto decorativo, che nella *Langobardia Maior* è ormai superato o assorbito dalle nuove tematiche ornamentali.

Lo stesso modesto patrimonio scultoreo lucchese del secolo VIII sembra imporre una posizione marginale, o, meglio, 'arcaica', per le lastre del San Frediano. Il motivo della rosetta iscritta in cerchi disposti in serie è ancora vitale nel piccolo complesso unitario della Badia di Cantignano,[9] che pure vede la comparsa del girale di foglie di vite e grappoli, in uno schema autonomo, ma vicino a quello prediletto dalle officine padane del regno di Liutprando. Sul pilastrino di Cantignano la serie di cerchi è inquadrata da gola e listello, come a San Frediano, mentre ai temi vegetali è associato un listello campito a spinapesce, che unisce questo al complesso di San Micheletto.[10] I contatti fra i due nuclei sono sottolineati da un particolare riempitivo impiegato, il 'rombo concentrico' (fig. 5), che può essere assunto a motivo-firma, se non di una bottega, di una tradizione lapicida che domina la produzione lucchese della prima metà del secolo VIII. Al gruppo formato dai nuclei di Cantignano e di San Micheletto deve essere infatti avvicinato un pluteo frammentario al Museo di Villa Guinigi,[11] in cui ricorrono il 'rombo concentrico', e una croce 'fiorita', esemplata sul motivo che corona lo stilizzato girale di Cantignano; l'uccello e il cerchio su cui questo è appollaiato, nel riquadro definito dai bracci della croce, infine, paiono repliche degli stessi motivi del ciclo di Cantignano (fig. 6). Il gruppo dovrebbe essere completato almeno dai miseri frammenti di San Benedetto in Gottella, la cui evidentissima parentela con i pilastrini di Cantignano è stata adeguatamente segnalata dalla Belli Barsali,[12] e da un pluteo recuperato negli scavi di Santa Reparata,[13] con una croce che replica, nel particolare 'ricciolo' che corona i bracci, e nella singolare soluzione decorativa usata per campirne il corpo, la serie di linee meandriformi incise, quella del pluteo di Villa Guinigi; anche qui il campo decorativo è definito da gola e listello (fig. 7).

4. Pluteo altomedievale, dalla chiesa di San Giusto a Volterra. Volterra, Museo Guarnacci.
5. Pilastrino altomedievale reimpiegato. Lucca, chiesa di San Micheletto.

6. Pluteo altomedievale. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi.
7. Pluteo altomedievale. Lucca, chiesa di San Giovanni e Santa Reparata.

Il ciclo di San Micheletto, reimpiegato nell'edificio del XII secolo, verosimilmente, come 'citazione' del precedente altomedievale, così come i due plutei di San Frediano, concede un solido punto di riferimento cronologico; la chiesa di San Michele *extra moenia*, parte di un ampio complesso monastico e ospedaliero, fu fondata da Pertuald e da lui dotata nel 722,[14] e gli stringenti contatti stilistici e morfologici con i pilastrini del complesso milanese di Santa Maria d'Aurona, per cui è acquisita una datazione nei decenni iniziali dell'VIII secolo,[15] consentono di dissolvere possibili dubbi sulla perti-

8. Pulvino. Chiusi, Cattedrale.

nenza dei rilievi lucchesi. Una datazione vicina, forse leggermente anteriore, potrebbe essere proposta per i rilievi di Cantignano.

I tre nuclei, di San Frediano, Cantignano, San Micheletto, e i materiali erratici avvicinabili, paiono delineare l'opera di una 'scuola', più che bottega – la quantità e la natura del materiale disponibile dissuade da proposte del genere – di marmorari legati da un comune repertorio decorativo, in cui ha parte dominante il recupero, o la sopravvivenza, di temi della tradizione scultorea del VI secolo. Il motivo dei pannelli quadrati campiti da motivi geometrici, e soprattutto dal cerchio con rosetta iscritta, pare desunto, infatti, più che dalle coeve o di poco più antiche tematiche merovinge o visigote,[16] dai sistemi decorativi la cui fortuna, nel corso del VI secolo, è dimostrata da un gruppo di pilastri del San Lorenzo pelagiano,[17] e, in modo ancor più convincente, da elementi architettonici di chiese africane, come quella esemplarmente edita di El Khadra;[18] di fronte alle analogie, puntualizzate dalla Farioli, fra le soluzioni decorative della chiesa tripolitana e quelle italiche dell'avvio del secolo VIII,[19] verrebbe da presumere l'arrivo in Italia di maestranze africane, in fuga davanti all'invasione araba, se non fosse più 'economico' accettare la vitalità di un tema tipico della cultura decorativa del tardo VI secolo, conservato dalla tradizione dell'intaglio in legno – cui si adatta ottimamente – o del tessuto, e la cui diffusione è dimostrata, per il buio VII secolo, dall'uso nella piccola bronzistica, come su una fibbia per cintura, verosimilmente toscana, del Museo Archeologico di Firenze.[20] Nella stessa Tuscia l'adozione del motivo su un blocco d'imposta del duomo di Chiusi (fig. 8), collocabile intorno alla metà del VI secolo,[21] conferma la fortuna del sistema decorativo nella cultura artistica degli anni finali del mondo antico.

9. Lastra sepolcrale di Turrentius.

Non è questo il solo recupero iconografico dei marmorari lucchesi, o della tradizione cui appartengono: la croce dei plutei di Villa Guinigi e di Santa Reparata ha un preciso precedente, nella soluzione adottata per i 'riccioli' dei bracci, nei plinti pelagiani di San Lorenzo,[22] e in rilievi ravennati dei decenni centrali del VI secolo;[23] i tralci vegetali che nascono dalla base della croce di Santa Reparata non sono dunque frutto dell'estensione

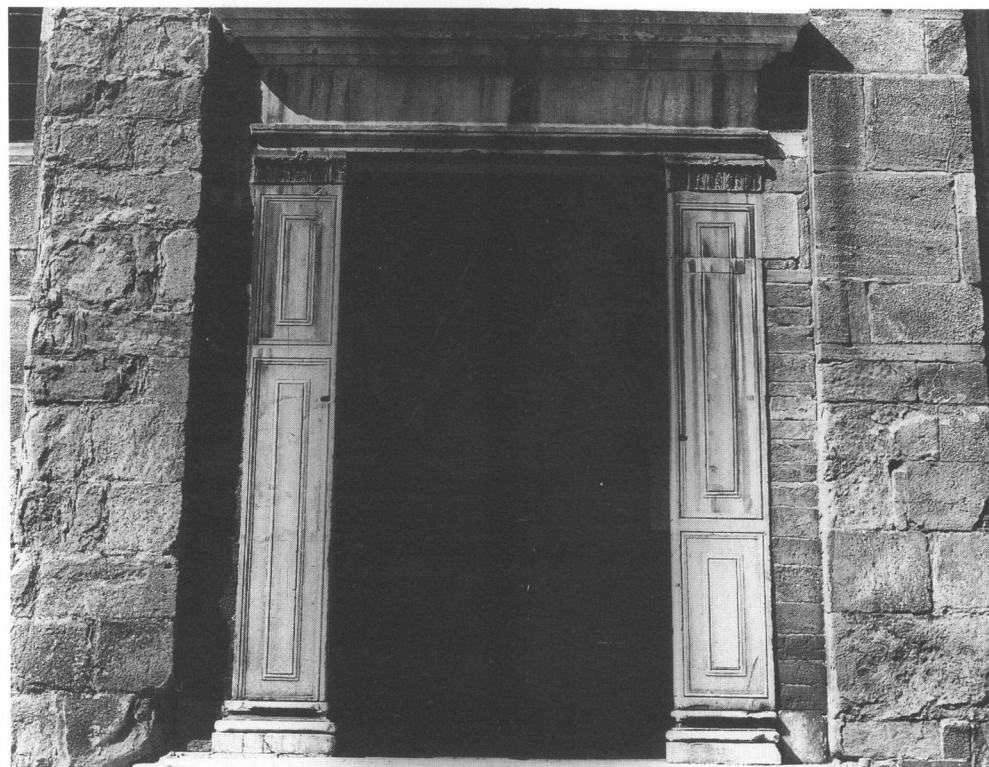
10-11. Lucca, chiesa di San Frediano: strutture del San Vincenzo tardoantico e altomedievale.

di un soggetto decorativo proprio dei pulvini del V e VI secolo,[24] organicamente ripreso agli inizi del secolo VIII nel pulvino di Santa Maria d'Aurona,[25] o in quello, ad esso manifestamente ispirato, di San Zeno a Pistoia;[26] quanto di un tema di assai più ampia applicazione, come testimonia, ancora una volta, un monumento tripolitano del pieno VI secolo (fig. 9).[27]

La posizione 'iniziale', nella piccola serie lucchese, dei plutei di San Frediano, permetterebbe di tracciare un''organica' evoluzione delle opere lucchesi, con l'impiego dapprima di soli sistemi geometrici (San Frediano) e di motivi vegetali che, nella stilizzazione estrema – come il tral-

cio nascente dal kantharos del pilastrino di Cantignano – paiono echeggiare i modi attestati sull'ambone anconetano della fine del secolo VII;[28] infine, il pieno inserimento nelle correnti artistiche della Longobardia padana, con il ciclo di San Micheletto, dei cui contatti con i rilievi d'età liutprandea di Milano già si è detto, e con la vasca battesimale di Rigoli (*infra*, Appendice II). I legami, anche conflittuali, fra Lucca e Pistoia, rendono verosimile che l'"officina lucchese' abbia applicato i modelli milanesi al pulvino di San Zeno.

La datazione dei plutei di San Frediano alla fine del VII secolo, suggerita dai rapporti con la lastra volterrana, potrebbe trovare supporto anche nelle vicende dell'edificio da cui apparentemente provengono. L'analisi dei resti della chiesa paleocristiana e altomedievale di San Vincenzo – primo titolare dell'edificio sacro – messi in luce nei lavori postbellici, o visibili nelle cantine dell'attiguo Real Collegio (fig. 1),[29] pur in assenza di dati stratigrafici, consente infatti di giungere ad una ricostruzione complessivamente coerente delle vicende del monumento. Le strutture ancora riconoscibili (fig. 10), e quelle ipotizzabili per l'allineamento con parti dell'impianto romanico, sembrano imporre, per la fondazione tardoantica, una pianta cruciforme, verosimilmente superstite ancora nell'XI secolo, dato che ad essa allude la *Vita* metrica di San Frediano, fondatore della chiesa nella tradizione agiografica.[30] La chiesa era dotata di abside semicircolare, inclusa nel tessuto murario e non visibile all'esterno, rigorosamente cruciforme, dunque, mentre l'innesto dei bracci – o almeno dell'abside e dei transetti – nella navata centrale era sottolineato da ampie arcate, di cui restano le fondazioni, sporgenti dal tessuto murario delle pareti. Il rigoroso ricorrere di un modulo fondato sul piede romano rassicura sulla ricostruzione,[31] che pone l'edificio lucchese in una sempre più consistente serie di monumenti padani, esemplati sulle fondazioni ambrosiane di Milano;[32] la datazione alla prima metà del V secolo, proposta dall'icnografia,[33] motiverebbe la radicale ristrutturazione urbanistica dell'area attigua, trasformata nei decenni iniziali del V secolo in sepolcreto, a conferma del carattere 'cimiteriale' della tipologia architettonica adottata.[34]

Il complesso viene restaurato integralmente in un momento dell'Alto Medioevo, dopo che all'edificio tardoantico erano state addossate strutture oggi inintellegibili, forse parte del complesso monastico già attivo nel VII secolo. Il restauro venne eseguito riprendendo le fondazioni e la parte inferiore dell'alzato della chiesa paleocristiana (fig. 11), con materiale di recupero, e con una tecnica edilizia vicina a quella tardoantica, anche se meno accurata, e comportò la sopraelevazione del piano di vita, la chiusura dell'abside, la scomparsa delle arcate; i pilastri vennero rasati in corrispondenza dell'avvìo dello spiccato del recinto presbiteriale, e quello settentrionale funse da parete di una tomba terragna addossata al fianco Nord dell'abside, per il cui piano di deposizione si ricorse a laterizi romani di spoglio.

12. Pilastri tardoantichi reimpiegati.
Lucca, chiesa di San Frediano.

La tradizione documentaria lucchese ha salvato il ricordo dei lavori di restauro promossi dal *maior domus* regio Faulo, nell'attiguo monastero, conclusi nel 685;[35] sembrerebbe veramente arduo supporre che il recupero del monastero abbia preceduto di molto, o semplicemente preceduto, quello della chiesa, se questa, prima dei lavori di restauro, doveva essere in condizioni assai precarie, forse per il crollo delle arcate, come fa credere la loro scomparsa nell'edificio altomedievale. Un'ipotesi plausibile guiderebbe quindi ad assegnare i plutei alla recinzione di cui restano le fondazioni, e a collegare questi e l'intera opera di restauro ai lavori della fine del VII secolo, acquisendo un parallelo ancor più stringente con il monumento volterrano di San Giusto.

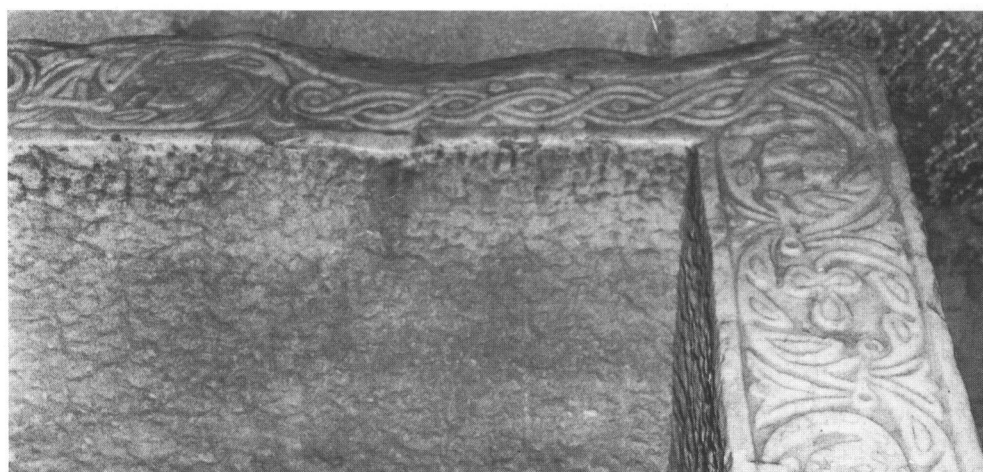
Il clima di compiuto inserimento delle aristocrazie longobarde nella Chiesa Cattolica, che contraddistingue il regno di Cuniperto e che porterà a Lucca al primo vescovo di nome (e stirpe) longobardo,[36] fornisce un retroterra politico-culturale convincente per l'opera lucchese di Faulo e quella volterrana di Alachis, entrambi in diretto rapporto, uno come maggiordomo, l'altro come gastaldo, con la corte pavese.[37] Il recupero e la ripresa della produzione scultorea in materiale lapideo parrebbero dunque connessi al ritorno di una committenza di rango elevato, dopo quasi un secolo in cui le tradizioni decorative legate agli edifici ecclesiastici dovevano essere sopravvissute soprattutto nella lavorazione del legno.

A Lucca l'esempio degli ambienti di corte viene rapidamente accolto dall'aristocrazia locale, stimolata dalla posizione privilegiata che la città assume sulla via dei pellegrinaggi per Roma: la fondazione di tre complessi ecclesiastici, monastici e ospedalieri, alle tre porte di Lucca, fra 720 e 722, promossa, con un chiaro progetto unitario, da eminenti aristocratici longobardi, o da un 'consorzio' di medi possidenti e mercanti, completa l'opera avviata da Faulo, dotando la città anche agli altri punti d'ingresso di strutture ricettive esemplate su quella di San Frediano, la cui fortuna internazionale, in quegli stessi anni, è confermata dalla *Vita* di Wyllibald.[38] La moltiplicazione delle dediche a San Pietro,[39] la 'confessione' di Pertuald, fondatore di San Micheletto,[40]

ribadiscono la motivazione 'romana' delle fondazioni.
Sotto il regno di Liutprando Lucca si avvia dunque a conoscere una straordinaria fioritura delle fondazioni ecclesiastiche, che assicura la vitalità delle officine di marmorari nate con i lavori della fine del VII e dell'inizio del secolo VIII, fino alla crisi, ancora in parte oscura, del secondo quarto del IX secolo.[41]

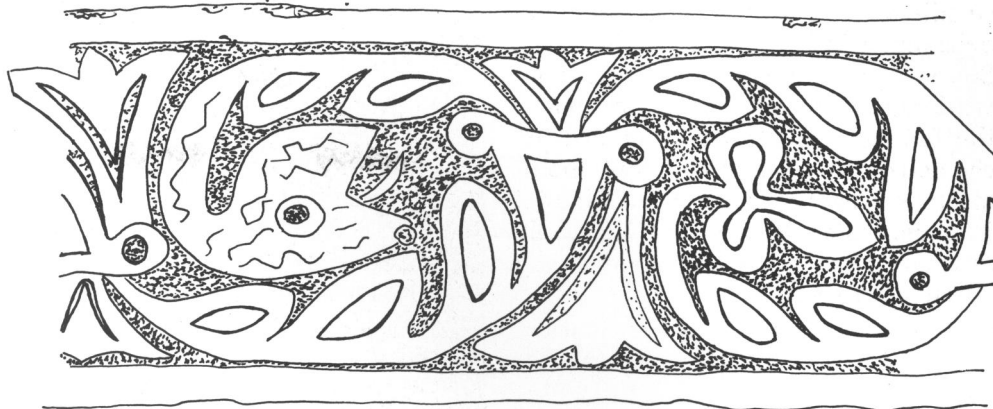
Appendice

I. L'iscrizione sepolcrale 'di San Frediano', e la presunta traslazione curata dal vescovo Giovanni

Le più tarde redazioni della *Vita Sancti Fridiani* riportano la notizia, assente nella prima stesura del testo, e nella sintesi metrica che pare precederla, seppure di poco, di una traslazione del corpo santo curata da un vescovo Giovanni, che un secolare dibattito fra gli studiosi lucchesi ha infine portato ad identificare con il vescovo dei decenni finali dell'VIII secolo; la traslazione sarebbe stata celebrata con un rinnovato decoro della tomba.[42] La datazione all'età carolingia della celebre iscrizione sepolcrale 'di San Frediano', in cui compare come soggetto un Iohannes,[43] confermerebbe la notizia, e risolverebbe in maniera lineare i problemi posti dai resti archeologici del San Vincenzo: la seconda fase, di restauro, verrebbe ad essere attribuita all'opera di Giovanni; non sarebbe impossibile identificare nella tomba alloggiata nell'abside della chiesa rinnovata quella del santo, e addirittura riferire ad essa la lastra marmorea iscritta.
Questa soluzione, apparentemente semplice, è in realtà decisamente ardua: la tradizione documentaria del secolo VIII non rileva, nell'indicazione della chiesa 'in cui riposa il corpo di San Frediano', variazioni tali da essere riferibili alla traslazione delle reliquie; d'altronde la fortuna del complesso negli anni centrali del secolo VIII fa escludere decisamente che in quegli anni la chiesa potesse essere in abbandono;[44] desta sospetto anche che la traslazione delle reliquie, e il rinnovamento del sepolcro – ignoti, come si è detto, alla redazione altomedievale della *Vita* – siano riferiti con termini mutuati da quelli impiegati per descrivere la traslazione delle reliquie di San Regolo, storicamente curata dal vescovo Giovanni.[45] Infine, la datazione all'età carolingia dell'iscrizione sepolcrale 'di San Frediano', data per scontata per l'identificazione – con un evidente circolo vizioso – del Iohannes che vi compare con il vescovo citato dalla *Vita*, è a dir poco dubbia: le differenze paleografiche, stilistiche, di formulario, con la sola iscrizione carolingia lucchese superstite, apposta da Ildebrand, nel decennio finale dell'VIII secolo, nella chiesa eretta a San Pietro a Vico, sono tali da costringere a supporre uno straordinario eclettismo nei lapicidi lucchesi.[46] Uguale elasticità, peraltro, dovrebbe essere attribuita ai coevi *dictatores* cittadini, perché fra l'elogio funebre composto per il vescovo Iacopo, prolisso e minutamente celebrativo,[47] e il sintetico testo che il prede-

13-14. Vasca battesimale. Rigoli, Pieve di San Marco.

cessore Giovanni avrebbe destinato, per di più con caratteri minuti, assolutamente non 'celebrativi', ad un'insigne opera da lui curata, il distacco è decisamente ampio. Per contro, la datazione del monumento al VI secolo trova un solido conforto nella coeva paleografia, anche lucchese;[48] il tono sostenuto del testo, la sua stessa brevità, non sono senza paralleli negli epigrammi cristiani della Tarda Antichità. Infine, non sembra essere stato notato che, ove si emendi l'incomprensibile MAULAM in *in aulam*, un banale errore del lapicida, il testo viene ad essere di tre esametri quantitativi, ben comprensibili nella tradizione tardoantica:[49]
+ hoc s(an)c(t)i tumulum Frigiani [fe]cit in aulam
pres[-------------------------e] cce Iohannes
s(an)c(t)i cuius signa [--------------------]
Rovesciando i termini, sembra imporsi una conclusione opposta a quella sin qui accolta: gli agiografi del Basso Medioevo, nella continua ricerca di particolare con cui arricchire le scarne gesta del santo, storicamente affidate al solo passo dei *Dialogi* di papa Gregorio,[50] o forse per 'giustificare' la diversità fra la data della morte del santo, e quella in cui veniva celebrata la sua festa, sfruttarono il testo epigrafico, identificando l'altrimenti ignoto Iohannes nel vescovo omonimo, del resto traslatore di corpi santi per eccellenza, come indicava il caso di San Regolo, che offriva un ottimo parallelo, decisamente sfruttato per descrivere una sistemazione architettonica della chiesa che, verosimilmente, precedeva di parecchi decenni l'epoca di Giovanni.
Non è intenzione, né competenza, dello scrivente entrare in sottili questioni agiografiche ma è certo che chi dettò, fra XI e XII secolo, il testo apposto sul fianco della lastra di San Frediano, collocata come coperchio sul sarcofago che accolse le reliquie, ignorava del tutto la traslazione, se poteva asserire "in tumba ista iacuit corpus beati Fridiani quingentis annis",[51] fino alla miracolosa *inventio*, che verrebbe da porre in relazione con l'avvio dell'impianto dell'edificio romanico; a sua volta il testo epigrafico sembra fonte dei ricchi particolari della traslazione del santo, come è riferita nell'ultima versione della *Vita*.
Il testo epigrafico bassomedievale non è inattendibile, tanto più che verosimilmente la chiesa altomedievale, al momento dell'avvio dell'impianto romanico, doveva ancora essere efficiente;[52] la vita di Frygianus – come il santo vescovo si presentava nella perduta lastra d'altare di San Martino[53] - si pone nella prima metà del VI secolo; la deviazione del Serchio, al di là dei tratti miracolosi, dovrebbe appartenere alle opere di bonifica tipiche dell'Italia teodoriciana,[54] ed è comunque aliena agli anni tragici delle guerre gotiche e dell'invasione longobarda. Nulla vieta di credere che la lastra, fortunosamente recuperata nell'Ottocento con una seconda, felice *inventio*, fosse veramente destinata al sepolcro del vescovo Frediano, curato da un ignoto Iohannes, probabilmente posto là dove una tenace tradizione lo segnala,[55] pressoché al centro dell'antica chiesa cimiteriale di San Vincenzo, alla cui fortuna e al cui prestigio doveva concorrere in modo decisivo.

II. La vasca battesimale di Rigoli (Pi)

Si deve alla vasta indagine del Biehl[56] la prima presentazione di uno dei più notevoli monumenti scultorei toscani d'età longobarda, la vasca battesimale conservata nella Pieve di Rigoli; alla poderosa opera recentemente dedicata alla storia del territorio comunale di San Giuliano[57] va invece il merito di aver proposto all'attenzione il rilievo che ne decora il bordo, sin qui apparentemente inedito.
Sulla fronte una cornice, chiusa da un astragalo e campita da un nastro a due capi, con cerchielli riempitivi, definisce su tre lati una specchiatura liscia, segnata da un accurato lavoro di scalpello, al cui centro, iscritta in un cerchio, spicca una croce greca, liscia, con braccia desinenti in riccioli, separati dagli elementi floreali stilizzati, lanceolati, che si dipartono dal cuore della croce; questo è segnato da una crocetta inscritta in un cerchio.
Sul bordo corre un fregio continuo, un girale che alterna a foglie trilobate – in un caso un grappolo d'uva – protomi animalesche, e si trasforma in un nastro a due capi in corrispondenza di scheggiature nel marmo. I fianchi e il retro sono lisci, sommariamente sbozzati (figg. 13-15).[58]
La datazione – intorno alla metà dell'VIII secolo – proposta dal Biehl risulta complessivamente confermata, e la posizione del monumento nelle produzioni artistiche d'età liutprandea, già evidente nel tema e nel trattamento stilistico della fronte, viene messa a fuoco con particolare chiarezza dall'iconografia e dal trattamento del fregio sul bordo.
La decorazione a rilievo fu manifestamente realizzata su una vasca marmorea già disponibile, e probabilmente impiegata come fonte battesimale: l'accortezza del marmorario nell'adattare la decorazione alle lacune ed alle scheggiature del blocco lapideo è evidente nel passaggio dal tralcio vegetale 'popolato' al semplice nastro, in due punti del bordo; nel ricorso al 'grappolo' in una scheggiatura sulla fronte; nel restringimento e nella piega imposte alla cornice sulla fronte. È dunque probabile che intorno alla metà dell'VIII secolo, o poco prima, sia stato deciso di 'abbellire' con una decorazione a rilievo il fonte già disponibile nella chiesa battesimale di Rigoli. L'opera dovette essere affidata a marmorari coinvolti nelle innovazioni stilistiche e iconografiche elaborate dalle officine 'di corte' pavesi, e irradiate dalle maestranze attive nelle corti ducali preminenti. Una fitta serie di richiami stilistici ed iconografici apparenta infatti il fonte di Rigoli a monumenti pavesi, da un lato, e, dall'altro, ad opere attribuibili all'officina di *Forum Iulii*, attiva anche per Aquileia. La parentela iconografica fra la croce iscritta della fronte di Rigoli e quella del dossale di Aquileia è di impressionante evidenza:[59] il motivo della croce con elementi vegetali nei riquadri gode di particolare fortuna nella Venezia, da Sesto al Raghena a Vicenza,[60] anche se la realizzazione di Rigoli, per la qualità e il nitore del trattamento, potrebbe essere considerata autentico archetipo della serie. Nella lastra posteriore dell'altare di Ratchis, a Cividale, ritorna, con ugual rigore, il tipo della cornice, e anche il gusto per le ampie superfici in cui far spiccare il singolo tema decorativo[61] contribuisce ad avvicinare la bottega di corte di *Forum Iulii* a quella cui fu affidato il rinnovamento della vasca di Rigoli.
Il tema del bordo sviluppa e adatta un motivo

15. Vasca battesimale (part. del fregio del bordo). Rigoli, Pieve di San Marco.

iconografico che sembra peculiare dell'officina pavese impegnata soprattutto per monumenti iscritti, e a cui si deve la contemporanea elaborazione di schemi decorativi e di un peculiare stile calligrafico;[62] la fortuna a Modena[63] parrebbe indicare la via di diffusione del tema, che innesta nel girale il motivo dell'"albero demoniaco', diffuso da Pavia a Cividale.[64]
La consistenza dei beni e delle corti regie nella val di Serchio, pisana ma con fortissimi interessi delle famiglie longobarde eminenti di Lucca,[65] corrobora l'ipotesi della presenza a Rigoli di maestranze assai vicine a quelle della corte regia, o, se 'locali', ormai decisamente influenzate da queste.
Con le ovvie proporzioni, la vasca di Rigoli, assieme al ciclo di San Micheletto, e ai *disiecta membra* di sculture lucchesi collocabili nel secondo quarto e intorno alla metà dell'VIII secolo,[66] permette di delineare una produzione scultorea lucchese confrontabile, per i contatti strettissimi con le officine auliche di Pavia, a quella attiva in Friuli.

1) I lavori sono stati promossi dalla Soprintendenza Archeologica per la Toscana (settembre-ottobre 1989); prezioso è stato il contributo del clero della chiesa e di Elio Riccomini, sacrestano, alla cui memoria va un grato ricordo. Per i saggi di scavo, cfr. G. Ciampoltrini - P. Notini, *Lucca tardoantica e altomedievale. Nuovi contributi archeologici*, in corso di stampa in 'Archeologia Medievale'. Sull'edificio, da ultimo R. Silva, *La basilica di San Frediano in Lucca*, Lucca 1985 (in seguito cit. Silva, 1985); dalla tav. V è tratta la fig. 2.

2) I. Belli Barsali, *La diocesi di Lucca* (= *Corpus della scultura altomedievale in Italia* – in seguito cit. *CSAM* – I), Spoleto 1959 (in seguito cit. Belli Barsali, 1959), p.27, tav. VIII b.

3) Lungh. cons. cm. 75, largh. (cons. ?) cm. 42, spess. cm. 8. Per l'intero pannello potrebbe essere ipotizzata una lunghezza di cm. 110 circa. I pannelli sono di cm. 19 di lato circa.

4) Belli Barsali, 1959, p.28.

5) W. Biehl, *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig 1926, p. 15, fig. 9 a; una riproduzione fotografica dell'iscrizione di Alachis, da ultimo, in P. Rugo, *Le iscrizioni dei sec. VI - VII - VIII esistenti in Italia*, 3, 1976 (in seguito cit. Rugo, 1976), p.68, n.88. La lastra del Guarnacci doveva avere una funzione analoga a quella dei rilievi lucchesi, stando alle dimensioni superstiti (alt. cons. cm. 82, largh. cm. 48, spess. cm. 7,5). Devo all'amico Gabriele Cateni, direttore del Guarnacci, la possibilità dell'esame autoptico del monumento.

6) S. Casartelli Novelli, *La diocesi di Torino, CSAM* 6, Spoleto 1974, p.151, n.84; per il monumento di San Pietro in Valle, J. Raspi Serra, *La diocesi di Spoleto, CSAM* 2, Spoleto 1961, p.18 ss., con le osservazioni paleografiche di N. Gray, *The Paleography of the Latin Inscriptions in the Eight, Ninth and Tenth Centuries in Italy*, in 'Papers of the British School Rome' 16, 1948 (in seguito cit. Gray, 1948), p.69.

7) N. Rasmo, *Problemi dell'arte longobarda e carolingia nella regione atesina*, in *Roma e l'età carolingia*, Roma 1976, p.151, fig. 151. Per i precedenti tardoantichi del cancello, cfr. per esempio P. Angiolini Martinelli, *Altari, amboni, ecc.* (= *Corpus della scultura paleocristiana, bizantina ed altomedievale di Ravenna*), Roma 1968 (in seguito cit. Angiolini Martinelli, 1968), p.72, n.119 a-b.

8) Cfr. per tutti H.P. L'Orange, *Il tempietto di Cividale e l'arte longobarda alla metà dell'VIII secolo*, in *La civiltà dei Longobardi in Europa*, Roma 1974, p.440 ss., tav. XII ss.

9) Belli Barsali, 1959, p.20 ss., tavv. II-III.

10) Belli Barsali, 1959, p.33 ss., tavv. XII-XIV.

11) Belli Barsali, 1959, p.39, tav. XVI.

12) Belli Barsali, 1959, p.42 s., tav. XXIII.

13) M. Salmi, *Problemi dell'Alto Medioevo a Lucca*, in *Atti del 5º Congr. Int. Studi sull'Alto Medioevo*, Spoleto 1973, p.453, fig. 11.

14) *Codice diplomatico longobardo*, a c. di L. Schiaparelli, Roma 1929-1933 (in seguito cit. *CDL*), I, p.108 ss., n.30.

15) S. Casartelli Novelli, *Nota sulla scultura*, in *I Longobardi e la Lombardia*, Milano 1978 (in seguito cit. Casartelli Novelli, 1978), p.81 ss.

16) Casartelli Novelli, 1978, p.79, con bibliografia precedente.

17) U. Broccoli, *La diocesi di Roma. Il Suburbio*, 1, *CSAM* 7, Spoleto 1981 (in seguito cit. Broccoli, 1981), p.224, fig. 168, tav. 69 (i rilievi 'perduti' di tav. 69 parrebbero piuttosto quelli di tav. 49 prima della rilavorazione).

18) G. De Angelis d'Ossat - R. Farioli, *Il complesso paleocristiano di Breviglieri (El Khadra)*, in 'Quaderni di Archeologia della Libia' 7, 1975, p.33 ss., in part. p.67 ss.

19) Farioli, *op. cit.*, p.102, nota 51.

20) Per i tessuti, cfr. per esempio le vesti consolari, come sono attestate nella documentazione iconografica (dittici, ecc.), con infinite variazioni sul tema del pannello quadrato campito da motivi geometrici; per la fibbia, per esempio N. Aoberg, *Die Goten und Langobarden in Italien*, Uppsala 1923, p.105, fig. 170; S. Fuchs, *Figürliche Bronzebeschläge der Langobardenzeit aus Italien*, in 'Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom' 55, 1940, p.106 ss., fig. 5.

21) La datazione dei pulvini del duomo di Chiusi è, come è noto, connessa a quella del dedicante, il vescovo Florentius, per cui sono state avanzate varie proposte di identificazione con vescovi altrimenti noti fra la fine del V e la fine del VI secolo, nessuna peraltro inoppugnabile (cfr. da ultimo, con

abbondante bibliografia, E. Pack, *Clusium: ritratto di una città romana*, in *I Romani di Chiusi*, Roma 1989, p.62, nota 352). Gli evidenti contatti tettonici, e, almeno in parte, iconografici e stilistici, con i pulvini ravennati del San Vitale, forniscono un'indicazione cronologica di massima; è peraltro da rilevare, rispetto alla stereotipa produzione ravennate, la ricchezza iconografica dei rilievi chiusini, che ha un precedente significativo, ancora una volta, in terra africana (cfr. per esempio, oltre ai citati rilievi di El Khadra, quelli di Tigzirt/ Rusuccuru: S. Lancel, *Architecture et décoration de la grande basilique de Tigzirt*, in 'Mélanges Ecole Française de Rome' 67, 1956, p.299 ss.). I rilievi chiusini, con i mosaici della Santa Reparata fiorentina, probabilmente di poco più antichi (R. Farioli, *I mosaici paleocristiani della cattedrale di Firenze*, in *Atti del 3° Congr. Naz. di Archeologia Cristiana=Antichità Altoadriatiche*, 3, Trieste 1974, p.373 ss.), forniscono un preciso riscontro archeologico alla tradizione agiografica che fa giungere sulle coste della Toscana, all'epoca della persecuzione di Trasamundo, all'inizio del VI secolo, santi vescovi africani (Cerbone, Regolo, Giusto, Mamiliano, ecc.).

22) Broccoli, 1981, p.227, tav. 21 ss.

23) Angiolini Martinelli, 1968, p.20, n.9.

24) Cfr. per esempio, per l'Italia, R. Farioli, *La scultura architettonica (= Corpus della scultura ...di Ravenna)*, Roma 1969, *passim*.

25) Casartelli Novelli, 1978, p.82.

26) Cfr. da ultimo N. Rauty, *Storia di Pistoia*, I, Firenze 1988, p.113, figg. 33-36.

27) Cfr. da ultimo N. Duval, *La mosaïque funéraire dans l'art paléochrétien*, Ravenna 1976, p.41. È evidente l'analogia, nell'organizzazione decorativa, con i citati plinti pelagiani; a riprova, se occorresse, dell'unità del mondo tardoantico, si vedano però anche rilievi del Norico: G.C. Menis, *La basilica paleocristiana nelle diocesi settentrionali della metropoli d'Aquileia*, Roma 1958, p.128, fig. 48; e quelli della 'Piccola Santa Sofia': G. Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, Constantinople 1912-14, p.524, n.726.

28) R. Cattaneo, *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa*, Venezia 1876, p.78; H.P. L'Orange, *La scultura in stucco e in pietra del tempietto di Cividale* (= 'Acta ad Arch. Inst. Rom. Norvegiae' 7, 3), Roma 1979 (in seguito cit. L'Orange, 1979), p.178 ss., fig. 325. Contatti con la produzione artistica dell'Esarcato della fine del VII secolo sono evidenti anche nel pannello inciso sul frontale della cattedra del vescovo Damiano (Angiolini Martinelli, 1968, p.83, n.143).

29) Per i primi, Silva 1985, p.36; i secondi sono stati recentemente segnalati dai sigg. Gianni, Giorgi, Guzzon.

30) "Mirificum templum construxit more benigno / In speciemque crucis sanctorum culmina struxit": G. Zaccagnini, *Vita Sancti Fridiani*, Lucca 1989 (in seguito cit. Zaccagnini, 1989), p.200.

31) Per il transetto la ricostruzione proposta – già dalla Belli Barsali e da Silva (Silva, 1985, p.36, con bibliografia precedente) – dà un quadrato con lato di m. 8,90 ca. (= 30 piedi); il lato riconoscibile dell'abside è, ancora, di m. 8,90 circa, e di 3 piedi di lato (m. 0,87) sono le fondazioni degli stipiti degli archi. La navata centrale – ove si completasse l'abside come semicircolare – verrebbe ad avere una larghezza di m. 11,80 (= 40 piedi); la parete meridionale della navata centrale sarebbe stata riutilizzata, in questo caso, come fondazione del colonnato sinistro della navata centrale romanica. La larghezza complessiva della chiesa paleocristiana sarebbe quindi di 100 piedi, e le fondazioni messe in luce dagli scavi ottocenteschi – Silva, 1985, p.23 ss. – dovrebbero essere attribuite a qualche edificio addossato, in epoca per ora imprecisabile, al lato meridionale della chiesa paleocristiana.

32) Cfr. ancora P. Verzone, *L'architettura religiosa dell'Alto Medioevo nell'Italia Settentrionale*, Milano 1942: il San Vincenzo di Lucca avrebbe dimensioni confrontabili con gli edifici cruciformi di Como (p.18) e di Verona (p.20). Sul tema, da ultimo, R. Krautheimer, *Tre capitali cristiane*, Torino 1987, p.121 ss. Alla serie si è aggiunto di recente il San Lorenzo di Aosta: C. Bonnet, *L'église cruciforme de Saint-Laurent d'Aoste*, in *Atti del 5° Congr. Naz. di Archeologia Cristiana*, Roma 1982, p.271 ss.

33) *Supra*, nota 32. L'intervento di Ambrogio a Firenze (per esempio M. Lopes Pegna, *Firenze dalle origini al Medioevo*, Firenze 1974, p.294 ss.) offre un parallelo, comunque non necessario, per la fortuna in terra toscana dei modelli culturali milanesi. Dall'impianto originario della chiesa potrebbero provenire i due elementi architettonici – stipiti o parti di una recinzione – reimpiegati come stipiti della porta meridionale del San Frediano romanico (fig. 12); estranei, o comunque non altrimenti noti, alla cultura d'età carolingia – cui li assegna invece il Silva, 1985, p.50; al Silva va comunque il merito di averli sottoposti all'attenzione – hanno invece analogie morfologiche strette con i pilastri della Santa Sofia teodosiana (A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople*, Paris 1963, pp.55 ss., tav. 18,2), e con quelli delle architetture riprodotte sul coevo mosaico parietale di Santa Pudenziana.

34) Ciampoltrini - Notini, *art. cit.*

35) *CDL*, I, p.17, n.7; *CDL*, III/1, a c. di C.R. Brühl, Roma 1973, p.26, n.7.

36) Balsari, fine del VII secolo: D. Bertini, *Dissertazioni sopra la storia ecclesiastica lucchese (= Mem. e doc. per servire alla storia del Ducato di Lucca*, 4), Lucca 1818, p.298 ss.

37) La frequenza del nome nell'onomastica, soprattutto aristocratica, longobarda, impedisce di identificare con sicurezza il gastaldo volterrano con l'omonimo di *CDL*, I, p.86, presente a Lucca nel 722 (*CDL*, I, p.111), e i cui interessi a Lucca, Pisa, e sulla costa toscana durante gli anni di Liutprando sono documentati da *CDL*, II, p.439 ss., n.295. I due contratti di questo Alachis con un Babbino che invece, per la rarità del nome, è agevole identificare con l'omonimo abate del San Vincenzo lucchese della fine del VII secolo (*CDL*, II, p.443), sono comunque un indizio assai serio a favore dell'ipotesi, che permetterebbe di stringere ancora di più i rapporti fra le due imprese architettoniche della fine del VII secolo.

38) Cfr. da ultimo H.M. Schwarzmaier, *Lucca und das Reich bis zum Ende des 11. Jhr.*, Tübingen 1972 (in seguito cit. Schwarzmaier, 1972), p.27 ss. e p.38.

39) Cfr. L. Nanni, *La parrocchia studiata nei documenti lucchesi dei secoli VIII-IX*, Roma 1948, p.15 ss.

40) *CDL*, I, p.102.

41) Cfr. ancora l'elenco delle fondazioni in Nanni, *op. cit., l.c.*; forse non sono prive di validità, pur con il singolare spirito antifrancese che le anima, le considerazioni di D. Barsocchini, *Discorso preliminare sul secolo VIII e IX*, in *Memorie e documenti* cit., 5, 1, Lucca 1844, p.XVIII ss.

42) Cfr. da ultimo Zaccagnini, 1989, p.53 ss.

43) Ancora Zaccagnini, 1989, p.54; ottima riproduzione fotografica in Rugo 1976, p.65, n.83.

44) *Supra*, nota 38, e *CDL*, I, pp.335 e 342.

45) Cfr. Schwarzmaier, 1972, p.86.

46) Per San Pietro a Vico, Belli Barsali, 1959, p.49. Il sistema epigrafico della lastra 'di San Frediano' pare assolutamente alieno all'epigrafia italica dell'VIII-IX secolo: Gray, 1948, *passim*.

47) Cfr. da ultimo in Schwarzmaier, 1972, p.384.

48) Si vedano le riproduzioni fotografiche dei monumenti lunensi, pisani, e lucchesi del VI secolo in Rugo, 1976.

49) Per la clausola esametrica *ecce Iohannes*, cfr. *Inscriptiones Latinae Christianae Veteres*, a c. di E. Diehl, Berolini 1925-1931, *indices*, p.86, e, in part., nn.1766 A-B e 1767 (anno 570 ca.).

50) Zaccagnini, 1989, p.61.

51) Zaccagnini, 1989, p.53, nota 131.

52) *Supra*, nota 30.

53) Zaccagnini, 1989, p.41 ss.

54) *CIL* XI, 10; *CIL* IX, 6850; F. Giunta, *Gli Ostrogoti in Italia*, in *Magistra Barbaritas*, Milano 1984, p.77.

55) Silva, 1985, p.52.

56) Biehl, *op. cit.*, p.10 s., fig. 2a.

57) M.L. Cristiani Testi, in *San Giuliano Terme. La storia, il territorio*, Pisa 1990, p.547 ss.

58) Devo al parroco di Rigoli, don Marsili, l'opportunità di un sereno esame del monumento. Marmo bianco; dim. della fronte cm. 168×87; spess. cm. 112; ∅ della croce iscritta nel cerchio cm. 59,5 (= 2 piedi romani); largh. della cornice sulla fronte cm. 8,7-9 (= 1/3 di piede); della fascia sul bordo cm. 12,5-14.

59) L'Orange, 1979, p.173, fig. 108; A. Tagliaferri, *Le diocesi di Aquileia e Grado, CSAM*, 11, Spoleto 1981 (in seguito cit. Tagliaferri, 1981), p.181, n.273, tav. 67.

60) Per Sesto al Raghena, da ultimo D. Ricci, in *I Longobardi*, Milano 1990, p.317; per Vicenza, S. Lusuardi Siena, in *Il Veneto nel Medioevo*, II, Verona 1989, p.210, fig. 127.

61) Il confronto fu proposto già dal Biehl, *op. cit.*, p.11; il monumento è in Tagliaferri, 1981, p.209, n.314, tav. 84.

62) A. Peroni, *L'arte nell'età longobarda. Una traccia*, in *Magistra Barbaritas* cit., p.279 ss., figg. 170-171; si veda anche un pilastrino da Münster: G. Macchiarella, *Note sulla scultura in marmo a Roma*, in *Roma e l'età carolingia* cit., p.297, fig. 272.

63) Peroni, *art. cit.*, tav. V,6; D. Ricci, in *I Longobardi* cit., p.315. A Modena ricorre anche il tema della croce iscritta nel cerchio, e motivi floreali nei riquadri: L'Orange, 1979, fig. 320.

64) L'Orange, 1979, p.145; Peroni, *art. cit.*, tav. VIII.

65) Da ultimo F. Redi, in *San Giuliano* cit., p. 218 ss.

66) Particolarmente indicativi, al proposito, il pluteo da San Concordio (Belli Barsali, 1959, p.37 ss., tav. XV), la cui parentela con opere friulane, segnalata dalla Belli Barsali, è evidente anche per l'identità iconografica e stilistica dei motivi zoomorfi con quelli del timpano di ciborio di Cividale (L'Orange, 1979, p.151, tav. 146a); il pilastrino del San Romano (R. Silva, *Due rari esemplari di scultura altomedievale nella Chiesa di San Romano a Lucca*, in 'La Provincia di Lucca' 12, 1, 1972, p.60 ss.), con una variante del 'tralcio a rosetta' (L'Orange, 1979, p.185, fig. 59) prossima a quella del citato timpano di Cividale, e alle lastre modenesi (*supra*, nota 63); a queste è contigua anche la decorazione del pluteo di Santa Reparata (Salmi, *art. cit.*, fig. 26).

"Pulchrius ecce micat nitentes marmoris decus". Appunti sulla scultura d'età longobarda nella Toscana meridionale

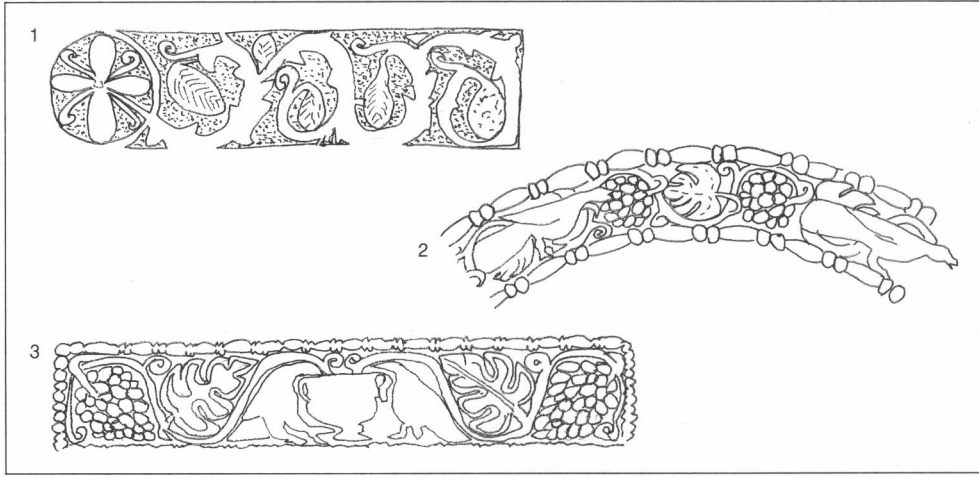
Giulio Ciampoltrini

"Di quattro colonne doveva esser composto l'Altare di S. Mustiola, delle quali ce ne restano due quadrate, o almeno una parte rabescata, e contornata di una Vite con pampini, ed Uve, che possono in qualche maniera soddisfare alla curiosità di chi desidera vedere l'eleganza, e Architettura di quei tempi. Sono queste state murate nell'Atrio della Chiesa, dove leggo dell'istesso antico carattere le seguenti Iscrizioni: SPARGE ROSAS LECTOR ET LILIA CANDIDA PONE / ET RITE SACRUM SIC BENERARE LOCUM e nell'altro stipite, o marmorea colonnetta, VIRTUTUM GEMMIS ET MORUM FLORE VENUSTA / HANC IMITARE VELIS SI BONUS ESSE CUPIS".

Le considerazioni del Pizzetti, che forniva, sullo scorcio finale del Settecento, un'accurata edizione del ciclo epigrafico di Santa Mustiola, già divenuto celeberrimo,[1] sono ancora di piena validità: dell'impresa architettonica promossa a Chiusi nel 729 dal *dux* Gregorio,[2] e celebrata con una serie di iscrizioni, apposte nella rinnovata basilica, non resta che il ricordo, e, tra i frammenti di sculture altomedievali che hanno finalmente trovato degna collocazione nel Museo della Cattedrale di Chiusi, i frammentari stipiti, recentemente recuperati dopo quasi due secoli di oblio,[3] sono certamente il miglior documento delle produzioni artistiche chiusine d'età longobarda (figg. 1-3).

Il Pizzetti attribuiva i due stipiti al *tegmen ciburii* marmoreo celebrato nelle iscrizioni di Gregorio, mentre già il Gori li aveva piuttosto riferiti alla dedica posta dal diacono Hanastasius, cui sono stati affiancati nell'allestimento museale moderno,[4] forse anche per la suggestione del raffinato distico di questa dedica, più vicino alla metrica 'classica' dei due epigrammi degli stipiti di quanto questi non siano invece ai tormentati esametri ritmici delle iscrizioni di Gregorio, già oggetto del severo apprezzamento del Liverani.[5]

È certo che nella morfologia dei cibori dei decenni centrali del secolo VIII, particolarmente diffusi – o sopravvissuti – nella fascia di confine fra Regno Longobardo ed Esarcato bizantino in cui rientra anche Chiusi – Bolsena, Perugia, Sovana[6] – gli stipiti con dedica a Santa Mustiola sono decisamente isolati, mentre per tipologia li si potrebbe piuttosto attribuire, più ancora che ad una *pergula*, ad una porta.[7] Non è quindi impossibile proporne comunque una collocazione nell'*aula* rinnovata *a fundamentis* da Gregorio,[8] in cui il ciborio marmoreo, sostituendo il vecchio altare ligneo, coronava un'impresa architettonica magnificata attingendo a piene mani al formulario con cui, nella Tarda Antichità, l'episcopato ravennate celebrava le sue opere edilizie. Se la proclamazione dello splendore del marmo – "pulchrius ecce micat nitentes marmoris decus", un *topos* della letteratura epigrafica del secondo quarto del secolo VIII[9] – ricalca l'epigramma neoniano ("pulcrius ecce nitet renovati gloria fontis"),[10] non casualmente il rinnovamento del ciborio è presentato attingendo all'epigramma posto nel 545 da Vittore su un ciborio argenteo: "...egregium miratur opus sublata vetustas / quae melior cultu nobiliore redit".[11] Nel vero e proprio centone formato dalle dediche di Gregorio, i versi tratti dalle epigrafi ravennati conservano appena un barlume dell'originario rigore, e, trasferi-

1. Stipite già in Santa Mustiola. Chiusi, Museo della Cattedrale.
2. Stipite già in Santa Mustiola (part.). Chiusi, Museo della Cattedrale.
3. Il monumento già in Santa Mustiola, ricostruzione.

4. Tralci in monumenti della prima metà del secolo VIII: 1) la lastra di Audoaldo; 2) il ciborio di Callisto (da L'Orange); 3) il dossale di Aquileia.

ti brutalmente in contesti sintattici diversi, finiscono per essere, come larga parte del testo, pressoché incomprensibili: "hoc tegmen ciburii sublata vetustas / quae meliore culto noviliore redit".[12]

Ben altro, in effetti, il rigore classicheggiante dei quattro distici degli stipiti, che esordiscono con una brillante variazione su un tema virgiliano,[13] fortunato nel repertorio delle iscrizioni funerarie,[14] e capace di evocare suggestive consonanze con la decorazione scultorea, un tralcio di vite, con grappoli, pampini, fiori, sorgente da una 'margherita'. L'evidente unitarietà del programma celebrativo, in cui testo e decorazione, come in un manoscritto, non sono semplicemente giustapposti, collega gli stipiti chiusini ad una larga serie di lapidi pavesi e lombarde degli anni liutprandei;[15] anche i tratti epigrafici rientrano nelle elaborazioni che intorno al 720-730 portano ad un sensibile mutamento dei sistemi grafici,[16] e trovano assonanze particolarmente evidenti – forse anche perché ribadite dalla comune monumentalità – con la dedica apposta al ciborio cividalese di Callisto;[17] a questo, e a opere precoci dell'officina pavese, l'iscrizione chiusina è legata da numerose analogie nel trattamento delle singole lettere e dal moderato ricorso ai nessi.[18] Nel colto ambiente letterario della corte di Pavia dovrà dunque essere cercato anche l'autore dei quattro distici, risparmiando l'ipotesi che il lapicida replicasse un epigramma tardoantico.

La collocazione cronologica intorno al 730, che sembra imposta dai tratti epigrafici, e dovrebbe corroborare la pertinenza dei due stipiti all'edificio rinnovato dal duca Gregorio – a cui potrebbe aver concorso, come del resto il clero chiusino, anche il diacono Hanastasius, giungendo quindi ad una soluzione conciliatoria delle ipotesi dibattute da più di due secoli – è coerente anche con i tratti stilistici della decorazione, non priva di motivi peculiari, nel campionario scultoreo dei primi decenni del secolo VIII. La margherita da cui sorge il tralcio, come nel fregio della lapide pavese di Audoaldo, di poco più antica (fig. 4.1),[19] è contigua, per iconografia e tratti stilistici, al motivo tanto fortunato negli stucchi del tempietto di Cividale, e sembra precedere il fiore polilobato che orna i girali del ciborio perugino;[20] a questo riporta anche il fregio di linguette che corona gli stipiti, un motivo 'strutturale' recuperato già agli inizi del secolo VIII e destinato a duraturo successo.[21]

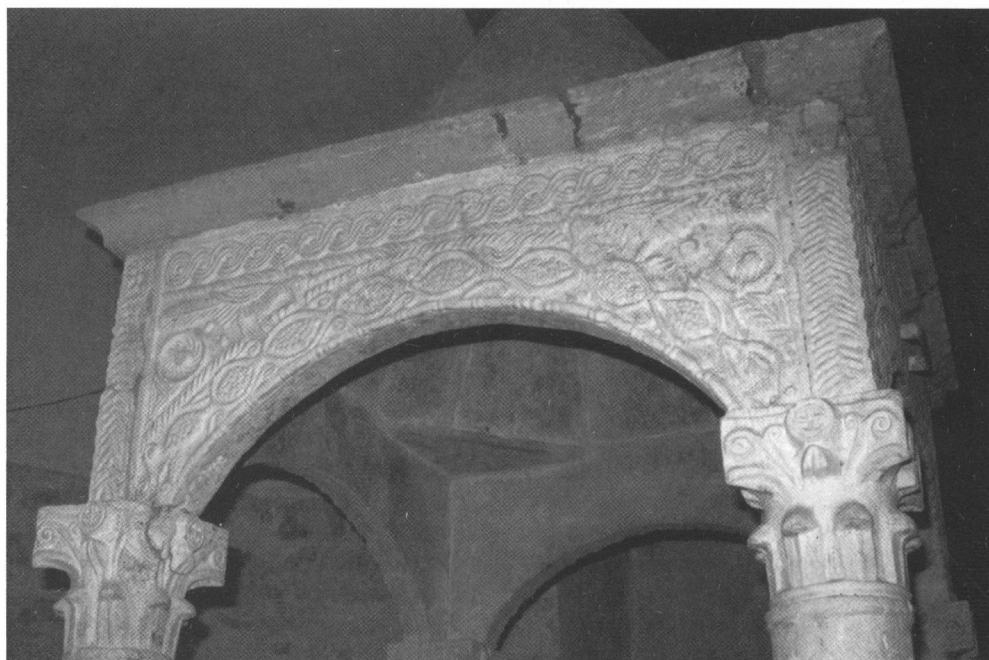
5. Frammento di archivolto per ciborio. Chiusi, Museo della Cattedrale.

Un unicum, per certi aspetti, è invece il tralcio vitineo 'aperto' a larghe foglie piatte, con nervature rese da sottili linee incise, e grappoli compatti con acini rigorosamente circolari, che campiscono interamente le volute del tralcio, alternati in qualche caso a singolari fiori polilobati, ovviamente mutuati dalla classica 'margherita' con quattro petali; 'gemme' circolari o un riempitivo triangolare occupano i rari lembi in cui il piano di fondo potrebbe affiorare. È evidente la connessione iconografica, nella tipologia del tralcio, e stilistica, nel naturalismo dei motivi vegetali – pur risolti, come è ovvio, in mero tema decorativo – con opere della prima metà del VI secolo, tanto italiche che bizantine;[22] il rigoroso parallelismo fra piano di fondo e piano del rilievo, raccordati ad angolo retto, l'assenza di sfumature plastiche, farebbero dei tralci chiusini un vero e proprio paradigma del *Kunstwollen* tardoantico, per ricorrere alle proposte riegliane,[23] se non fosse manifesta la derivazione da modelli lignei: il trattamento delle nervature della foglia trova un precedente puntuale sulle porte di Santa Sabina[24] e quindi anche il fascinoso richiamo di stoffe copte del VI e VII secolo o di rilievi iberici del VI secolo, che adottano un tralcio pressoché identico,[25] dovrebbe essere superato ipotizzando che il marmorario attivo a Chiusi avesse realmente 'rinnovato' un'opera lignea, probabilmente del VI secolo, curando di ripeterne stile e schemi: "cedat novitati diruti antiquitas ligni".[26] La 'margherita' da cui il tralcio nasce – o che lo suggella, in basso, a mo' di fiore – potrebbe allora ripetere un tema floreale confrontabile a quello che nell'ambone ravennate di Agnello scandisce i listelli campiti dal tralcio vegetale.[27]

Gli stipiti dell'edificio di Santa Mustiola parrebbero dunque collocarsi nel momento di formazione del linguaggio artistico della matura età liutprandea, e confermarne nel recupero del patrimonio stilistico del VI secolo la fonte principale; se se ne accetta la datazione intorno al 730, e il rapporto – imposto dai tratti epigrafici – con le officine 'di corte' della *Longobardia* padana, a Pavia e a Cividale, l'impresa chiusina dovrebbe segnalare il momento del recupero e della replica, prima della rielaborazione che caratterizzerà piuttosto il secondo quarto del secolo: è particolarmente suggestivo, in questo senso, il confronto fra il tralcio chiusino e l'omologo tema elaborato dall'officina di Cividale, sia per il battistero di Callisto che per il dossale di Aquileia.[28] Qui la foglia di vite, pur nell'apparente naturalismo delle lobature, è ormai trattata come puro soggetto decorativo, con la sistematica adozione della doppia linea di contorno, riservata, sugli stipiti chiusini, alla calligrafica 'margherita' e al 'fiore' polilobato (fig. 4.2).

Il rango della committenza, e le circostanze dell'impresa edilizia, dovevano aver imposto l'intervento di maestranze di alto livello, cui affidare prezioso marmo, naturalmente di reimpiego,[29] per elaborare una decorazione adeguata al raffinato epigramma dettato dai poeti di corte: Gregorio era nipote di Liutprando, e il suo invio a Chiusi come *dux*, nel 729, si collocava ovviamente nella strategia pa-

vese di penetrazione nelle superstiti aree bizantine dell'Italia centrale e di egemonia sui ducati meridionali di Spoleto e di Benevento. In un momento di grave crisi interna dell'Italia bizantina, conseguenza anche della politica iconoclastica dell'autorità imperiale, la 'ricerca del consenso' perseguita con il rinnovamento dell'edificio dedicato ad una prestigiosa santa locale poteva non essere solo indice della personale devozione del *dux* e della moglie Austreconda, di norma affiancati negli epigrammi celebrativi, quanto esprimere precise indicazioni di politica religiosa della corte: un altro uomo di Liutprando, il duca di Spoleto Hilderico, un decennio più tardi, tramanderà memoria di sé – e della moglie[30] – più per il ciclo scultoreo affidato a Ferentillo al *magister Ursus* che per la concreta azione politico-militare;[31] Ratchis, a Cividale, celebrerà il suo ducato, ottenuto grazie al lealismo verso il re, con il celeberrimo altare.

Alla committenza di esponenti della famiglia regia, o degli ambienti di corte, inviati in punti-chiave del regno a garantire le basi strategico-politiche dei disegni di Liutprando, dovevano offrirsi due possibilità: attingere a maestranze 'locali', capaci di risuscitare nel prezioso materiale lapideo ormai indispensabile ai nuovi programmi celebrativi gli schemi decorativi tramandati dall'intaglio del legno o dalla toreutica – come accadrà per il *magister Ursus* nell'agro spoletino – o convocare i marmorari della corte regia, che il vertiginoso incremento della domanda sembra invitare, intorno al 720-730, alla elaborazione di un linguaggio proprio,[32] giunto a piena formazione e maturità nelle opere, pavesi e friulane, dei due decenni successivi. Chiusi sembra decisamente una 'provincia' delle officine di corte, apparentemente intervenute in maniera diretta nell'opera del duca Gregorio e capaci di suscitare una 'scuola' locale, fedele, pur nella rozzezza dell'elaborazione, agli schemi aulici: fra i materiali raccolti nel Museo Diocesano è esemplare un frammento di archivolto di ciborio (fig. 5), in travertino, che affianca ad un listello campito dal 'doppio tralcio vitineo con singolo motivo di riempimento', prediletto dai marmorari del secondo quarto dell'VIII secolo,[33] un tralcio vitineo chiaramente memore degli stipiti di Santa Mustiola, pur se la foglia lobata e i viticci che arricchiscono il tralcio richiamano piuttosto le soluzioni friulane.[34] Per contro, i tratti epigrafici 'popolari' – o piuttosto 'centroitalici' – della frammentaria iscrizione che correva sulle lastre di coronamento, con decorazione 'a onde', di un ciborio (più ancora che di una *pergula*) che potrebbe anche essere lo stesso a cui appartiene l'archivolto frammentario,[35] segnalano l'emergere anche delle tradizioni particolar-

6-8. Ciborio. Sovana, Chiesa di Santa Maria.

mente vivaci nell'area romana e spoletina. È possibile che la fondazione in territorio chiusino, ai piedi dell'Amiata, dell'abbazia di San Salvatore, in cui tanta parte ebbe Ratchis re,[36] abbia suscitato, negli anni centrali del secolo, assieme al rinnovato afflusso di tematiche padane, anche l'arrivo di maestranze o motivi dall'area romana.

In questo momento storico di ormai progressiva omogeneizzazione culturale italica parrebbe collocarsi anche il ciborio di Sovana (figg. 6-8), uno dei più rilevanti monumenti scultorei della tarda età longobarda in Toscana.[37] I quattro archivolti, pressoché identici, esibiscono in alto un listello campito da un nastro a tre capi, di grande fortuna, ma che in Toscana almeno, come indicano opere lucchesi o dell'agro pisano, sembra appartenere al repertorio decorativo delle officine 'di corte';[38] un erratico pilastrino da Monteverdi Marittimo (fig. 9), che sarebbe assai suggestivo attribuire alla fondazione del pisano Walfrid, nel 754,[39] esibisce il motivo a due capi entro una cornice di astragali che evoca immediatamente la vasca di Rigoli, anche per l'isolamento del soggetto decorativo nell'ampia specchiatura liscia.[40]

Il 'doppio tralcio vitineo' del fregio che decora la ghiera dell'archivolto e, su due lati, la cornice laterale, varia lo schema consueto, acquisito anche a Chiusi, per il nodo che salda i due tralci, con una soluzione che troverà ancora fortuna a Sovana, ed è nota, anche se di norma con un tralcio non più 'naturalistico', ma geometrico nastro, a Ravenna e in area adriatica, oltre che a Luni.[41] Nelle tipologie acquisite dai *magistri* padani degli anni di Liutprando rientrano anche i capitelli corinzieggianti, con foglie lisce scandite dalla robusta nervatura centrale, che hanno un riscontro prossimo nel ciborio d'età liutprandea di San Giorgio di Valpolicella, anche per la schematizzazione di volute e elici e la decorazione dei fiori d'abaco, pur mantenendo, rispetto a questi, una più fedele aderenza tettonica ai modelli 'classici'; questi, naturalmente, dovranno essere cercati nei capitelli con foglie lisce della Tarda Antichità.[42]

9. Elemento di recinzione. Monteverdi Marittimo.

10. Archivolto per ciborio. Roma, Santa Maria Antiqua (da Gruneisen).
11. Elemento di recinzione. Roselle, località Serpaio.

Nel marmorario di Sovana sembrano giungere a matura fusione, nel complesso, i motivi e i tipi 'recuperati' dai maestri padani e temi di diretta ascendenza tardoantica, tramandati anche dalla lavorazione del legno: il motivo a spinapesce che si alterna, negli archivolti, come cornice laterale, è, con ogni verosimiglianza, una precisa replica di schemi dell'intaglio del legno, 'relitto' iconografico della lavorazione del fianco della tavola lignea. La fortuna tardoantica di questo schema decorativo è largamente attestata, dall'Africa alla Spagna;[43] negli archivolti per finestra degli stessi ambienti culturali è di norma adottato, per la decorazione degli spicchi, l'elemento circolare – rosetta, margherita, *chrismon*, spesso stilizzato[44] – che ha ancora, 'organicamente', una parte preminente a Sovana. Il punto di riferimento più diretto del marmorario operante a Sovana è comunque nell'ambiente attestato soprattutto dalla lastra di ciborio di Santa Maria Antiqua (fig. 10), anche se solo per congettura collegata all'intervento di Giovanni VII, nel primo decennio dell'VIII secolo.[45] Di questa è replicata con precisione la sequenza di cornici (astragali e 'cordoni'), e conservato anche il particolare riempitivo (un motivo floreale stilizzato) per la superficie di risulta fra la 'margherita' stilizzata e il fregio che campisce la ghiera dell'archivolto.[46] Secondo la sequenza evolutiva evidente nei cibori romani,[47] negli spicchi l'elemento geometrico di tradizione tardoantica è affiancato, a Sovana, in maniera ancora marginale, dalla figurazione dei pavoni, che qui 'sfondano' la cornice, come nel ciborio di Bagnacavallo.[48] Nell'insieme, la datazione del monumento dovrebbe collocarsi intorno alla metà del secolo, un momento di grande vitalità della fascia interna della *Maritima*, in cui Sovana svolgeva un ruolo nodale, come capoluogo di un vasto distretto agricolo.[49]

Dalle carte amiatine e, in parte, lucchesi, traspare, con la conservazione dell'assetto territoriale tardoantico, anche la presenza di un ceto 'medio' che pare sostituire o affiancare, nella committenza degli edifici ecclesiastici, le aristocrazie longobarde che, nei primi decenni del secolo, avevano indotto la ripresa di una produzione scultorea 'monumentale', af-

fidata al recuperato marmo classico. Anche se lo schema può essere banale, si vorrebbe collegare il consolidarsi di una tradizione scultorea locale, verso la metà del secolo, all'intensità e alla moltiplicazione della domanda di arredi ecclesiastici; nella lavorazione del travertino locale le officine della *Maritima* adeguano alla materia disponibile gli schemi circolanti a Roma e nei vari distretti dell'ampliato regno longobardo, giungendo infine a selezionare schemi e cifre stilistiche proprie. Il *magister Iohannes* che firma il ciclo di rilievi della rinnovata cattedrale di Roselle sembra concludere la 'scuola' della *Maritima*: il pesante nastro che domina la sua produzione esaspera e surroga definitivamente, anche nel tralcio di vite, il tema del ciborio di Sovana; lo spinapesce ligneo (fig. 11) conosce un'estrema fortuna; perdurano i singolari e per certi aspetti 'sotterranei' contatti con le produzioni scultoree dell'antico Esarcato. L'afflusso dei nuovi modelli decorativi 'romani', e, soprattutto, la drammatica crisi economica e sociale innescata già alla fine del secolo concluderanno l'esperienza dell'officina della *Maritima* longobarda.[50]

1) P. Pizzetti, *Antichità toscane e in particolare della città e contea di Chiusi nei secoli di mezzo*, I, Siena 1778, p.267 ss., in part. p.273; per le iscrizioni chiusine, da ultimo N. Gray, *The Paleography of Latin Inscriptions in the Eight, Ninth and Tenth Centuries in Italy*, in 'Papers British School Rome' 16, 1948 (in seguito cit. Gray 1948), p.65 s., nn.25-26; P. Rugo, *Le iscrizioni dei sec. VI-VII-VIII esistenti in Italia*, 3, Cittadella 1976 (in seguito cit. Rugo 1976), p.69 ss., nn.90 ss., da cfr. per la documentazione fotografica; per comodità, si citeranno le iscrizioni del ciclo di Gregorio con la numerazione Rugo.

2) Sul *dux* Gregorius e sulla misteriosa donna che associa nelle dediche (Austreconda), verosimilmente la prima moglie, cfr. da ultimo J. Jarnut, *Prosopographische und sozialgeschichtliche Studien zum Langobardenreich in Italien*, Bonn 1972, p.357 s.; S. Gasparri, *I duchi longobardi*, Spoleto 1979, pp.57 e 94.

3) G. Bersotti, *Guida storico-artistica della città e dintorni*, Chiusi 1974, p.75; Rugo 1976, nn.93 e 97.

4) Pizzetti, *Antichità* cit., p.279; *contra*, A.F. Gori, *Inscriptiones Antiquae...*, II, Florentiae 1734, p.423 s.; F. Liverani, *Le catacombe e antichità cristiane di Chiusi*, Siena 1872, p.203; Bersotti, *Guida* cit., p.75. È comunque da sottolineare la sostanziale difformità fra il sistema grafico degli stipiti, e quello adottato per l'iscrizione di Hanastasius.

5) Liverani, *Le catacombe* cit., p.202 ss., anche per una approfondita, ed ancora accettabile, analisi dell'opera di Gregorio e del clero chiusino, sostanzialmente accostati nelle dediche, e probabilmente promosse, curate, e redatte, dallo stesso clero, come parrebbe indicare anche l'epitafio del vescovo iberico – probabilmente lo stesso Arcadius, che tanta parte ebbe nell'impresa di Gregorio, cui è costantemente affiancato – recuperato sul finire dell'Ottocento ('Notizie Scavi' 1888, p.486 s.; Rugo 1976, n.95), uscito certamente dallo stesso ambiente di *dictatores*, anche se ovviamente più tardo di almeno un decennio, e composto in un sistema grafico radicalmente diverso (cfr. *infra*, nota 35).

6) Risp. R. Kautzsch, *Die römische Schmuckkunst in Stein von 6. bis zum 10. Jahrhundert*, in 'Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte' 3, 1939, p.42, fig. 69; H.P. L'Orange, in H.P. L'Orange - H. Torp, *Il tempietto longobardo di Cividale*, 'Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam pertinentia' 7, 1979 – in seguito cit. L'Orange 1979 – p.180, figg. 331-334; e *infra*.

7) Una conferma all'ipotesi di pertinenza ad una porta dovrebbe venire dalle dimensioni (lo stipite di destra, pressoché integro, è alto circa cm. 190), e dalla presenza di decorazione sul lato interno, costituito da un motivo 'a onde', conservato solo nello stipite frammentario di sinistra; il trattamento sommario degli altri lati indica ovviamente che questi erano destinati ad essere inclusi in una struttura muraria.

8) Rugo 1976, n.92, 10: "cuius aule moenia a fundamentis dicavit / Gregorius armipotens et robustissimus dox". In attesa dell'edizione integrale del materiale scultoreo chiusino dell'Alto Medioevo, che potrebbe portare a risoluzioni decisive, è da segnalare un frammento marmoreo di archivolto per ciborio del Museo della Cattedrale, decorato sulla ghiera con un motivo a zigzag prossimo a quello presente su un capitello di Santa Maria d'Aurona (per esempio L'Orange 1979, fig. 87), e, nello spicchio, con un 'arcaizzante' motivo circolare vegetale, isolato (*infra*, nota 44), cronologicamente coerente, nell'insieme, con il momento dell'opera di Gregorio.

9) Fra i tanti, cfr. il tegurio di Callisto a Cividale: "tegurium cernites vibrante marmorum schema..."; altare di Ratchis: "...altare ditabit marmoris colore". Anche papa Sergio celebrava, sul finire del VII secolo, il rinnovamento in marmo di un ciborio ligneo: *Dict. Ant. Chrétiennes*, III, col. 106, s.v. *ciborium*: "ciborium basilicae S. Suzannae quod ante ligneum fuerat ex marmore fecit".

10) Sul motivo, cfr. da ultimo G. Cuscito, *Vescovo e cattedrale nella documentazione epigrafica in Occidente*, in *Actes du XI^e Congrès Int. Archéologie Chrétienne*, Rome 1989, vol. I, p.749 ss.: in part., p.753, nota 47, per la ripresa del *topos* in età liutprandea e p.763, per l'iscrizione neoniana e le sue fonti. Sul tema del *micare*, cfr. la dedica ravennate del vescovo Ecclesio ("virginis aula micat..."): Agnelli, *Liber pontificalis*, ed. MGH, Hannover 1878, p.318, § 57).

11) Agnelli, *Liber Pontificalis* cit., p.324, § 66, vv.5-6; si veda anche, *ibidem*, la celebrazione del *balneum* restaurato dallo stesso vescovo: "balnea parva prius prisco vetusta labore / deponens miraque tamen novitate refecit / pulcrior ut cultus maiorque resurgat ab imo".

12) Rugo 1976, n.92; pressoché identico in 96.

13) Vergilius, *Aeneis*, VI, 861: "Manibus date lilia plenis / purpureas spargam rosas...".

14) Ad esempio *CIL* III, 4185 (= ILChV, 296): "vicinas mihi carpe rosas, mihi lilia pone / candida..."; per la fortuna nella cultura cristiana, *Dict. Ant. Chrétiennes*, 5, col. 1693 ss., s.v. *fleurs* (H. Leclercq).

15) Cfr. A. Peroni, *L'arte dell'età longobarda. Una traccia*, in *Magistra Barbaritas*, Milano 1984, p.279 ss.

16) Gray 1948, p.60; la pur radicale revisione di R.M. Kloos, *Zum Stil der langobardischen Steininschriften des achten Jahrhunderts*, in *Atti 6° Congr. Int. Studi Alto Medioevo*, Spoleto 1980, p.168 ss., non altera, nella sostanza, le conclusioni già raggiunte dalla Gray, anche se, opportunamente, anticipa la datazione delle innovazioni 'liutprandee'.

17) Gray 1948, p.61, n.32.

18) Kloos, *Zum Stil* cit., p.176 ss.; le affinità fra l'iscrizione chiusina e l'epitafio di Gisulfo (Gray 1948, p.61, n.32), particolarmente evidenti anche nella comune resa della 'M', consentono di rivalutare, nella sostanza, la collocazione cronologica proposta dalla Gray, contro la datazione all'età carolingia avanzata da Kloos.

19) Immagine per esempio in Peroni, *L'arte* cit., fig. 164; per la datazione al 718, indipendentemente, Kloos, *Zum Stil* cit., p.177, per motivi epigrafici, e Gasparri, *I duchi* cit., p.52, su basi storico-prosopografiche. È da notare l'affinità del girale della lastra di Audoaldo con quelli del monumento del re Ansprando (G. Panazza, *Lapidi e sculture paleocristiane e preromaniche di Pavia*, in *Arte del Primo Millennio*, Torino 1950, p.214, tav.93, n.62) e della lastra sepolcrale di Aldo e Grauso (per esempio in Peroni, *L'arte* cit., figg. 157-158), opere degli anni iniziali del secolo.

20) 'Quadrato stellato' di L'Orange 1979, pp.64 ss. e 180, fig. 332.

21) Per la Tarda Antichità, V. Vemi, *Les chapiteaux ioniques à imposte de Grèce à l'époque paléochrétienne* (Suppl. XVII al 'Bulletin de Correspondence Héllenique'), Athènes 1989, p.48 s.; L'Orange 1979, p.180, fig. 332; ciborio di Perugia: L'Orange 1979, p.180, figg. 331-334; ciborio di San Giorgio di Valpolicella: *Il Veneto nel medioevo*, Verona 1989, p.151 ss. (C. Fiorio Tedone).

22) Ampia bibliografia in M. Bonfioli, *Tre arcate marmoree protobizantine a Lison di Portogruaro*, Roma 1979, p.54 ss. Particolarmente suggestivo il confronto con i girali dei pilastrini della recinzione di San Clemente a Roma.

23) A. Riegl, *Industria artistica tardoromana*, tr. it., Firenze 1953, p.216 ss.: si vedano le coincidenze formali – ivi – con rilievi copti.

24) Ad esempio G. Jeremias, *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom*, Tübingen 1980, tavv. 1-4.

25) Cfr. risp., ad esempio P. Bourguet, *I Copti*, tr. it., Milano 1969, p.162, tav. p.165; H. Schlunk - Th. Hauschild, *Hispania Antiqua. Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*, Mainz 1978, p.168, tavv. 64a-c e 65b-c.

26) Rugo 1976, nn.92 e 96.

27) Ad esempio R. Farioli, *Rilievi ravennati del VI secolo: gli altari di Argenta e di Pomposa*, in 'Felix Ravenna' 125-126, 1983, p.157 ss.; si veda anche il motivo dei pilastrini di San Clemente in Roma.

28) L'Orange 1979, p.185, fig. 65, e ill. comp. 308; A. Tagliaferri, *La diocesi di Aquileia*, CSAM 10, Spoleto 1981, p.181, n.283, tav. 78; p.210 ss., tavv. 85-87.

29) Potrebbe appartenere all'originale impiego del marmo la decorazione superstite sulla faccia superiore e sul lato esterno, in alto, dello stipite di destra. Anche le lastre 'monumentali' con le dediche di Gregorio (Rugo 1976, nn.92-93) sono ovviamente di reimpiego, come indicano anche le asimmetrie nella distribuzione delle lettere, provocate da preesistenti danni alla superficie epigrafica.

30) Dagileopa: Jarnut, *op. cit.*, p.393, che sottolinea l'identità fra le dediche chiusine e di Ferentillo.

31) Per Ilderico, da ultimo Gasparri, *I duchi* cit., p.79.

32) S. Casartelli Novelli, *Nota sulla scultura*, in *I Longobardi e la Lombardia*, Milano 1979, p.80 ss., a proposito del ciclo milanese di Santa Maria d'Aurona; Peroni, *L'arte* cit., p.280 ss.

33) N. Aoberg, *The Occident and the Orient in the Art of the Seventh Century. II. Lombard Italy*, Stockholm 1945, p.25, fig. 24.5 (da Banale sul Garda); L'Orange 1979, p.186, figg. 66; si vedano in part. le realizzazioni di Santa Maria d'Aurona (Casartelli Novelli, *Nota* cit., p. 80 ss.) e quelle di un nucleo di plutei trentini (L'Orange 1979, ill. comp. 306-307), che confermano la singolare fortuna del motivo in area atesina.

34) *Supra*, nota 28.

35) Un frammento edito in Rugo 1976, n.90; particolarmente indicative la resa della O – romboidale – e della Q, che trovano riscontro in una serie di monumenti romani e dell'Esarcato del secolo VIII (Gray 1948, p.78 ss. in generale, e nn.54-55 in particolare). Allo stesso sistema grafico è improntata anche l'iscrizione del vescovo iberico (*supra*, nota 5), dimostrando la netta 'evoluzione' nel sistema grafico, con il rapido riemergere, dopo la parentesi 'aulica', o 'padana', del ciclo di Gregorio, dei tratti 'popolari', o 'romani'.

36) Ancora utile F. Schneider, *Die Reichsverwaltung in Toskana*, Rom 1914, p.331 ss.

37) Classica edizione di W. Biehl, *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig 1926, p.17, tav. 5.

38) Cfr. G. Ciampoltrini, *Marmorari lucchesi d'età longobarda*, in 'Prospettiva' 61, 1991, p.45 ss.

39) Schneider, *Die Reichsverwaltung* cit., p.321; il pilastrino fu fotografato dallo scrivente sul finire degli anni '70; non sono in grado di precisarne la collocazione attuale.

40) Ciampoltrini, *Marmorari* cit., p.47.

41) G. Ciampoltrini, *Annotazioni sulla scultura d'età carolingia in Toscana*, in 'Prospettiva' 62, 1991, p.59 ss.; si aggiunga anche l'attestazione in area carantana, evidentemente irradiata da Aquileia: P. Korosec, *Zgodnjesrednjevska arheoloska slika karantanskih Slovanov*, Ljubljana 1979, p.175, tav.146.1.

42) *Supra*, nota 21; per i capitelli a foglie lisce tardoantichi (corinzi, corinzieggianti, compositi), cfr. da ultimo P. Pensabene, *La decorazione architettonica...*, in *Società romana e impero tardoantico*, III, Bari 1986, pp.324 ss. e 387 ss.

43) Rispettivamente R. Farioli, *La scultura architettonico-decorativa*, in G. De Angelis d'Ossat - R. Farioli, *Il complesso paleocristiano di Breviglieri (El-Khadra)*, in 'Quaderni di Archeologia della Libia' 7, 1975, p.67 ss., *passim*; Schlunk - Hauschild, *Hispania Antiqua* cit., p.167, tav. 63a. Il motivo, naturalmente, ha diffusione vastissima: si veda anche, con i suoi problemi, la 'cattedra di San Marco': da ultimo M. van Lohuizen-Mulder, *The cathedra of St. Mark in Venice*, in 'Bull. Antieke Beschaving' 63, 1988, p.165 ss.

44) Farioli, *La scultura* cit., *passim*; P. de Palol - G. Ripoll, *I Goti*, tr. it., Milano 1989, fig. 95.

45) L. Pani Ermini, *Note sulla decorazione dei cibori a Roma nell'Alto Medioevo*, in 'Bollettino d'Arte' 69, 1974, p.115 s., fig. 5.

46) È da notare che il fregio dell'archivolto di Santa Maria Antiqua offre un raro riscontro scultoreo al fregio di 'motivi peltiformi' del tempietto di Cividale (per cui L'Orange 1979, p.63), ponendo ulteriori problemi – dato il sostanziale isolamento del monumento romano – sulla circolazione di temi e maestranze nell'Italia degli anni liutprandei. Per tettonica la lastra romana è pressoché identica a quelle laterali del ciborio di Sovana.

47) Pani Ermini, *Note* cit., *passim*; il ciborio di Bolsena (*supra*, nota 6), opera per molti aspetti enigmatica, dovrebbe collocarsi in un momento avanzato dell'evoluzione degli schemi decorativi, e la risoluzione lineare dei temi vegetali dovrebbe quindi segnalare – come a Perugia, per l'evidente rapporto di dipendenza da una lastra spoletina: L'Orange 1979, p.180 – più una semplificazione 'locale' degli schemi vegetali e geometrici attestati sui cibori romani dell'avanzato VIII secolo, che non una sopravvivenza dei modi stilizzati degli anni di passaggio tra VII e VIII secolo – un cenno in Ciampoltrini, *Marmorari* cit., p.45 – di cui un'eco è anche nel tralcio della lastra di Santa Maria Antiqua.

48) Ad esempio in R. Kautzsch, *Die langobardische Schmuckkunst in Oberitalien*, in 'Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte' 5, 1941, p.27, figg. 22-23.

49) Schneider, *Die Reichsverwaltung* cit., p.122 ss.

50) Ciampoltrini, *Annotazioni* cit., p.56 ss.

Annotazioni sulla scultura d'età carolingia in Toscana

Giulio Ciampoltrini

L'episcopato di Giovanni, assurto alla cattedra di Lucca nel 780, si aprì con un evento di grandissima risonanza: le reliquie del martire africano Regolo, conservate a Gualdo in Val di Cornia, vennero traslate nella cattedrale di San Martino; l'edificio paleocristiano, fondato – secondo la tradizione – dal vescovo Frigiano (Frediano), intorno alla metà del VI secolo, fu radicalmente trasformato, per adeguarlo alle nuove esigenze del culto. Gli 'Atti' della traslazione, giunti nella redazione dell'XI-XII secolo, forniscono una descrizione, preziosa per la sua accuratezza, dei lavori disposti da Giovanni: fu ricavata una cripta, esemplata su quella del San Pietro di Roma, in cui fu collocata la tomba del martire, riccamente ornata di marmi; venne trasferito l'altare di San Martino; fu infine costruita, con 'pulchri cancelli', una nuova recinzione presbiteriale. La fonte degli 'Atti' è – anche se solo implicitamente – dichiarata: l'iscrizione apposta da Giovanni al monumento. Dato che anche il redattore, lucchese, della versione accolta nel Passionario P+ della Biblioteca Capitolare di Lucca non dispone di notizie supplementari, si dovrebbe concludere che l'intera narrazione degli 'Atti' dipendeva, in sostanza, da una sola fonte concreta, quella 'archeologica' – la tipologia del monumento, esemplato sulla cripta romana – e quella, concomitante, epigrafica, l'iscrizione celebrativa curata dal vescovo Giovanni.[1]

La motivazione che gli 'Atti' attribuiscono a Giovanni – il desiderio di 'arricchire' la cattedrale con venerate reliquie – è dunque coerente piuttosto con l'ideologia del redattore dell'opera, fortemente impregnata di patriottismo locale, che non – necessariamente – con quella del vescovo d'età carolingia, nonostante che Schwarzmaier, in maniera appassionata, lo veda impegnato a costruire per Lucca un ruolo nodale sulla via dei pellegrinaggi, con la concentrazione di prestigiose reliquie.[2]

Altri fattori possono – in concreto – aver spinto Giovanni a trasferire il corpo santo a Lucca; la *Maritima* toscana è, proprio in quegli anni, area di fortissimo disagio sociale, se, come lamenta papa Adriano I, gli abitanti si condannano ad una volontaria schiavitù in oltremare, pur di sfuggire ad una situazione insostenibile.[3] Le navi 'greche' che si prestano al mercato sono, probabilmente, le stesse su cui Adelchi si era imbarcato a Pisa, poco prima, per abbandonare il regno e raggiungere Costantinopoli, e che dovevano dedicarsi, oltre che a questi 'commerci', anche ad una proficua pirateria, in maniera indistinguibile da quella esercitata dai Saraceni.[4] I pericoli che le reliquie correvano a Gualdo erano quindi evidenti, e questo timore potrebbe aver condizionato la decisione di Giovanni; non era infine da escludere che con la ristrutturazione amministrativa carolingia il controllo politico di Lucca sulla Val di Cornia potesse presto cessare – come in effetti accadde.[5]

1. Pilastrino frammentario. Lucca, cortile della Cattedrale di San Martino.

L'intento di accentrare la vita religiosa lucchese intorno alla cattedrale di San Martino è comunque evidente nell'opera di Giovanni e del successore, il fratello

2. Capitello 'cubico'. Lucca, Chiesa di Santa Maria foris Portam.

Iacopo; il rinnovamento della cattedrale è seguito, nell'arco di poco più di un ventennio, dalla fondazione di nuove chiese, dedicate al Salvatore – possibile nucleo del culto del Volto Santo;[6] a Santa Maria (*ad Praesepe*); a San Pietro. La presenza e l'attività a Lucca di un *magister casarius*, il 'transpadano' Natale, indicato come chierico, dapprima con il fratello Appo, e poi da solo, potrebbero essere collegate all'intensa attività edilizia dell'episcopato, tanto più che lo stesso Natale, con la fondazione, a ridosso della cattedrale, di una sua chiesa – ancora, significativamente, dedicata a San Pietro e Santa Maria – sembra partecipe della politica urbanistica e religiosa dei vescovi fratelli.[7]

La mobilità delle maestranze edilizie caratteristica dell'Italia altomedievale non impedisce di attribuire ad un 'transpadano' l'applicazione di un tipo architettonico romano.

3-6. Capitello 'a stampella'. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi.

Bryan Ward Perkins ha il merito di aver sottolineato la precocità e la rilevanza dell'episodio lucchese per la fortuna delle cripte esemplate sul San Pietro.[8] Il pieno inserimento di Lucca nei circuiti che diffondono le innovazioni della fine dell'VIII secolo traspare anche dalla decorazione scultorea dei nuovi – o rinnovati – edifici sacri raccolti intorno alla cattedrale: ai nuovi schemi decorativi, con il trionfo dell'intreccio di nastri, è fedele anche l'unica reliquia scultorea altomedievale conservata nel complesso del San Martino, che sarebbe assai suggestivo attribuire all'opera di Giovanni (fig. 1). La cronologia del pilastrino non si oppone all'ipotesi, e anche se la larghissima diffusione, nel tempo e nello spazio, della peculiare variante dell'intreccio consiglia la cautela, varrà la pena di segnalarne la fortuna in cicli scultorei romani dei decenni finali del secolo VIII,[9] e l'evidente 'rottura' con la tradizione scultorea lucchese degli anni del regno di Pavia.[10]

Uguali indicazioni vengono dalle altre, modeste, reliquie scultoree lucchesi collocabili al volgere fra VIII e IX secolo. Un capitello 'cubico' reimpiegato nella tribuna di Santa Maria foris Portam, non compreso nel *Corpus* (fig. 2), si inserisce, anche se in posizione autonoma, nella serie i cui estremi possono essere fissati nell'esemplare romano di Santa Maria in Cosmedin e in quello milanese (re-?) impiegato nella Cappella della Pietà presso San Satiro.[11] Si potrà annotare che sulla base della colonnetta di Santa Maria in Cosmedin ricorre l'intreccio adottato a San Martino, e corroborare l'ipotesi che fonti romane condizionassero gli scultori lucchesi della prima età carolingia.

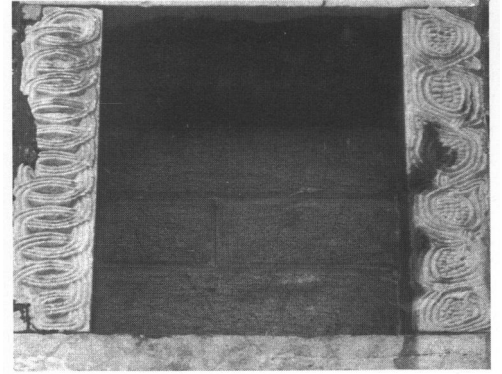
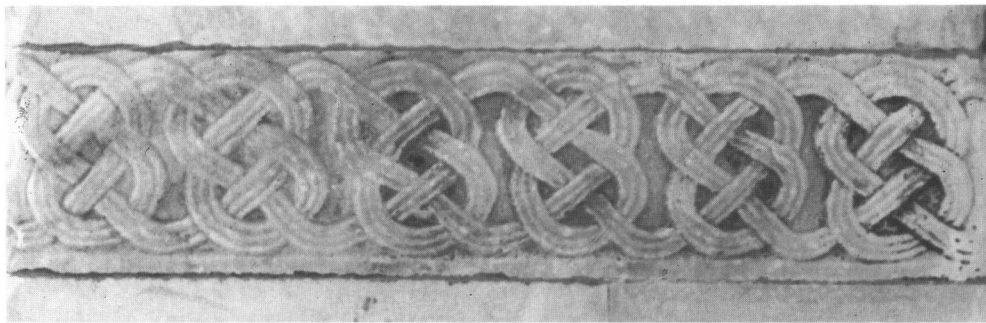
Più forti ancora, soprattutto per la tettonica, appaiono i contatti romani di un capitello 'a stampella' del Museo Nazionale di Villa Guinigi, di cui si ignorano i dati di provenienza, che fornisce un'esemplificazione pressoché completa del 'bestiario' corrente fra VIII e IX secolo (figg. 3-6),[12] trattato secondo una cifra stilistica già attestata nei rilievi d'età longobarda,[13] ma divenuta d'uso corrente sotto il regno di Carlo, come dimostra, per rimanere nella *Tuscia Langobardorum*, il paliotto del Duomo di Orbetello (fig. 7), chiara opera di maestranze romane.[14] L'ippogrifo del capitello lucchese ha il parente forse più vicino a Sant'Antimo, ancora in un capitello 'a stampella'[15] (fig. 8), su cui può forse aleggiare il sospetto che sia copia bassomedievale di un esemplare carolingio; di questo in ogni caso riprodurrebbe

7. Paliotto d'altare. Orbetello, Duomo.
8. Capitello 'a stampella'. Abbazia di Sant'Antimo (Montalcino).

fedelmente lo schema strutturale e la decorazione.
Sant'Antimo, fondata sotto il regno di Carlo, forse per impulso e con l'aiuto dello stesso sovrano, dagli abati Tao e Tanimundo, offre, con i *disiecta membra* della decorazione scultorea dell'impianto carolingio sopravvissuti grazie al reimpiego nell'edificio bassomedievale, o in virtù di ritrovamenti casuali,[16] un eccellente esempio della fortuna in Toscana dei temi decorativi degli scultori romani: i due stipiti (figg. 9-10) con un girale affollato di uccelli becchettanti sono uno dei rarissimi esempi, al di fuori di Roma, di un'iconografia e di una cifra stilistica, nel girale desinente con un ricciolo, ben note invece nei cicli decorativi di Roma e della campagna romana almeno a partire dagli anni di papa Adriano.[17] È del resto plausibile che ad arricchire di rilievi la fondazione regia siano state chiamate le maestranze cui il rinnovamento delle chiese di Roma, nella posizione centrale recuperata dall'Urbe con la dissoluzione dello stato longobardo, offriva crescenti opportunità di lavoro, e di successo.[18]
In Toscana la domanda di rilievi decorativi in materiale lapideo – l'uso del legno, presumibilmente assai più esteso, e segnalato in maniera esplicita dalla 'Vita' del vescovo lucchese Iacopo anche per una committenza di rango elevato,[19] sfugge ovviamente all'indagine – sembra sostenuta, negli anni di Carlo re (e forse poi imperatore), soprattutto dalle sedi cattedrali, in cui si profila una consistente opera di ristrutturazione architettonica, e di rinnovamento dell'arredo, secondo il modello offerto da Giovanni a Lucca, e coerente con il crescente ruolo del vescovo nella riorganizzazione carolingia delle istituzioni.
La cattedrale di Pisa accoglie, nella zona absidale, fra i reimpieghi d'età classica, una serie di almeno sei pilastrini, già segnalati dal Biehl[20] (figg. 11, 13), decorati con i più fortunati tipi di intreccio dei decenni finali dell'VIII secolo, e che sembra ovvio assegnare alla cattedrale attestata almeno agli inizi del IX secolo.[21]
Le trasformazioni d'età carolingia della cattedrale fiorentina di Santa Reparata sono attestate anche dall'indagine archeologica e riflesse, oltre che da un ampio tratto di pavimentazione musiva, da frammenti di plutei marmorei campiti da reticoli di quadrati definiti da nastri.[22]
Se a Pisa e a Firenze hanno successo le formule d'intreccio di nastri, il ciclo decorativo della cattedrale rosellana, forse il meglio noto, attesta la conservazione di mode proprie piuttosto degli anni centrali del secolo. L'impiego, da parte del *magester Iohannes*, che firma, su una lastra conservata al Serpaio di Roselle (fig. 12), le sculture della recinzione presbiteriale[23] (figg. 14-15), del girale campito da foglie e grappoli d'uva, pressoché identico a quello presente sul ciclo pisano (fig. 13), dovrebbe assicurarne la datazione ormai nell'ultimo quarto del secolo, anche se i temi dei plutei – la croce greca con rosette nei riquadri, la rosetta iscritta nel cerchio – replicano piuttosto i soggetti noti, in ambito regionale, nella produzione lucchese della prima metà del secolo.[24] Un frammento di archivolto per ciborio (fig. 17), con i precisi rinvii ad opere d'età carolingia, conferma la datazione;[25] tratto arcaizzante del *magester*

9-10. Stipiti di porta. Abbazia di Sant'Antimo (Montalcino).

11a-c. Pilastrini. Pisa, Cattedrale di Santa Maria.
12. Pluteo. Roselle, casa del Serpaio.

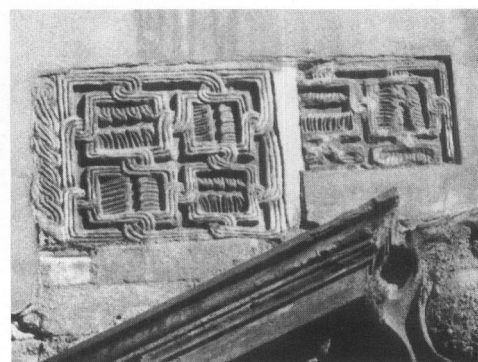
13. Pilastrini reimpiegati come stipiti di finestra. Pisa, Cattedrale di Santa Maria.
14. Elementi di recinzione, da Roselle. Grosseto, Museo Archeologico.
15. Pluteo, da Roselle. Grosseto, Museo Archeologico.

Iohannes è, forse, anche la firma apposta all'opera, secondo un costume proprio piuttosto dei marmorari della prima metà del secolo che non di quelli d'età carolingia.[26]

Anche il distretto della *Maritima*, comunque, è toccato da tipi decorativi di ampia diffusione. Un pilastrino reimpiegato nel centro urbano di Sovana (fig. 16) adotta un tema decorativo che – se ha un possibile precedente a Sovana stessa, nel celebre ciborio, intorno alla metà dell'VIII secolo – circola soprattutto in area adriatica, a Ravenna e ad Aquileia; il girale formato da due tralci chiusi da un 'nodo', con due foglie laterali, compare, in forma stilizzata, anche a Luni, tracciando una possibile via di diffusione di schemi elaborati, o particolarmente fortunati, nell'antico Esarcato. La cronologia del pilastrino di Sovana è assicurata anche dal trattamento del grappolo d'uva, compreso in una solida linea di contorno, peculiare delle produzioni scultoree del regno di Carlo.[27]

Se non è solo per effetto dei traffici del Medioevo avanzato, che potrebbero aver diffuso, come marmi 'antichi', anche rilievi altomedievali, la vivacità delle coste toscane si rispecchia nelle fondazioni ecclesiastiche. Anche fra VIII e IX secolo pirateria e commercio vanno di pari passo – come indica anche il caso dei miserabili contadini della *Maritima* – e quindi i centri (e i santuari) costieri sembrano beneficiare di rinnovamenti: la lastra del Duomo di Orbetello (fig. 7) potrebbe offrire una conferma alla 'conquista' carolingia di Ansedonia, strappata a banditi 'greci', secondo una tradizione leggendaria che ha comunque concreti riscontri nell'evidenza documentaria – come si è visto – e donata, con un vastissimo retroterra, all'Abbazia delle Tre Fontane. L'acquisizione potrebbe essere stata 'confermata' con la fondazione – o con il rinnovamento – di un edificio ecclesiastico, forse nell'approdo della Tagliata, dove sorgerà, nel Basso Medioevo, la chiesa di San Biagio.[28] Le parentele del paliotto del Duomo di Orbetello con opere di maestranze romane degli anni fra VIII e IX secolo sono già state adeguatamente segnalate.

Nel repertorio di queste officine è anche il peculiare intreccio che ricorre su un rilievo di San Piero a Grado (fig. 18), che potrebbe essere attribuito alla fase dell'edificio assegnata all'età carolingia.[29]

Sulla costa, la serie dei rinnovamenti dei decenni finali dell'VIII secolo è completata dalla trasformazione della cattedrale di Luni, in cui viene impiantata una cripta anulare – come a Lucca – e rinnovato l'arredo scultoreo, stando alle modestissime reliquie superstiti.[30]

16. Pilastrino frammentario. Sovana, centro storico.
17. Frammento di archivolto di ciborio, da Roselle. Grosseto, Museo Archeologico.
18. Pilastrino (o pluteo). San Piero a Grado (Pisa).

19. Plutei frammentari. Lucca, già Oratorio di San Giovannetto.

Il presumibile, prevalente impiego del legno pregiudica, naturalmente, la valutazione dell'attività scultorea indotta dalla committenza 'privata': la documentazione lucchese segnala, ancora nei primi decenni del IX secolo, l'ininterrotta vivacità nelle fondazioni di nuove chiese.[31] Lucca, quasi certamente, non rappresenta un'eccezione che per la ricchezza della documentazione scritta disponibile: in altre aree della regione monumenti epigrafici o documenti indicano un simile fervore dell'attività edilizia religiosa.[32]

L'esiguità dell'evidenza monumentale può dipendere, oltre che dall'abbondante ricorso al legno, anche dall'inclemenza delle generazioni: l'archivolto di ciborio già a Saltocchio, nella campagna lucchese, fu ottenuto ritagliando frammenti di un'iscrizione della prima età imperiale,[33] ed è possibile che marmi altomedievali abbiano subito a loro volta questa sorte; solo il reimpiego come mero materiale da costruzione nell'oratorio di San Giovannetto ha salvato due plutei frammentari (fig. 19), unica attestazione a Lucca – con i frammenti di Villa Reale a Marlia, di provenienza ignota e non necessariamente locale[34] – del più fortunato schema decorativo d'età carolingia.[35]

In un solo caso sembra possibile raccor-

dare committenza, edificio sacro, e decorazione scultorea: a San Pietro a Vico l'esponente di una delle maggiori famiglie dell'aristocrazia longobarda di Lucca, destinata a grande fortuna (i futuri Aldobrandeschi), fece celebrare il rinnovamento – se non proprio l'integrale rifacimento – della chiesa, intorno all'800, con un'iscrizione monumentale, forse 'alla moda' dell'iscrizione di Giovanni in San Martino, per cui si impiegò la faccia non lavorata di un rilievo marmoreo della prima età imperiale.[36] Se gli altri frammenti marmorei altomedievali conservati nella chiesa, frutto di recuperi di cui

20. Coronamento di ciborio. San Pietro a Vico (Lucca).

poco si sa,[37] sono di difficile collocazione cronologica, all'edificio (ri)costruito da Ildeprand con la moglie Ferilapa potrebbe appartenere un timpano di ciborio (fig. 20) tettonicamente esemplato, più che sui nuovi modelli, sui tipi di tradizione tardoantica attestati a Cividale due generazioni prima, opera di una scuola largamente attiva anche a Lucca.[38] L'iconografia – il tema 'paleocristiano' dei due volatili affrontati intorno alla corona d'alloro crucifera – è propria piuttosto dell'ambiente 'longobardo' padano, con le attestazioni sulla lastra tombale di Cumiano, e nelle porte lignee di Sant'Ambrogio;[39] la datazione al volgere fra VIII e IX secolo, cioè agli anni dell'edificio di Ildeprand, pare imposta dalla treccia che campisce gli innesti con i (perduti) pilastrini di sostegno, e che trova precisi confronti, per limitarsi alla Toscana, nel ciclo pisano (fig. 11) e a Sant'Antimo.[40] Il timpano di San Pietro a Vico potrebbe dunque indicare, come il ciclo di Roselle, la sopravvivenza delle tradizioni d'età longobarda, attive soprattutto per imprese 'rurali'.

Queste officine, e quelle che adattano modi 'romani' per i grandi monasteri, le cattedrali, i grandi edifici ecclesiastici urbani,[41] sembrano dissolversi con l'esaurimento delle fondazioni ecclesiastiche, nei decenni iniziali del IX secolo.[42]

La formula – *pro amore Dei* – che adotta *Ido presbiter* sulla dedica dell'archivolto di ciborio che completava il *monasterium satis pulchro ornatu* eretto per San Vincenzo nei pressi della morta città di Cortona[43] ritorna, forse non casualmente, nel documento di rifondazione della chiesa di San Salvatore e Santa Maria a Vetrognano, apparentemente in Val di Cornia, promossa dal duca franco di Lucca, Wicheramo, nell'810.[44] La fondazione di Wicheramo è l'unica attribuibile ai transalpini giunti in Toscana con Carlo, decisamente più impegnati a spogliare le proprietà ecclesiastiche che a fondare nuove chiese.[45]

In una di queste imprese è coinvolto, anche se con esito disastroso, il *vassus domini regis* Adugrimo, il primo franco di rilievo – dopo il duca Wicheramo – che compare nel territorio di Lucca, nel decennio iniziale del IX secolo.[46] I documenti che testimoniano la fitta serie di acquisti operati, assieme al figlio, dal suo *beneficium*, la *curtis* di Montecchio, sull'Arno, intorno all'807, offrono un prezioso spiraglio sulla sua 'corte', in cui opera il testimone di uno di questi atti, il *magister aurifex* franco Ilpingo.[47]

Adugrimo può dunque essere assunto a paradigma dell'atteggiamento 'culturale' del *Reichsadel* franco, alamanno, e poi baiuvaro, che giunge in Italia intorno all'800: con l'attacco ai beni ecclesiastici svuota di significato il tradizionale costume delle fondazioni e delle dotazioni, determinandone il rapido esaurimento, e, di conseguenza, la fine delle produzioni artistiche 'monumentali'; nel contempo la 'corte' del nobile diviene centro di una produzione artistica di carattere 'privato', anche se eventualmente destinata ad una funzione pubblica, come 'dono' per le istituzioni ecclesiastiche. Ilpingo, evidentemente, aveva colto le prospettive che al suo lavoro si aprivano, in Italia, con la nuova classe dirigente. I costumi dei Franchi vennero rapidamente fatti propri anche dalla superstite nobiltà longobarda.[48]

La scomparsa, per almeno due secoli, dell'uso di rilievi decorativi in materiale lapideo ha una puntuale eco nella lunga serie di edifici ecclesiastici, rurali ed urbani, desolati o in disfacimento, che affolla i documenti lucchesi della seconda metà del IX e del X secolo.[49]

Abbreviazioni:

Belli Barsali, *Topografia* = I. Belli Barsali, *La Topografia di Lucca nei secoli VIII-XI*, in *Atti 5° Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo*, Spoleto 1973, p.461 ss.

Belli Barsali, *Lucca* = I. Belli Barsali, *La diocesi di Lucca, Corpus della Scultura Altomedievale (CSAM)*, 1, Spoleto 1959.

Broccoli, *Roma* 5 = U. Broccoli, *La diocesi di Roma*, 5 (= *CSAM* 7.5), Spoleto 1981.

Ciampoltrini, *Marmorari lucchesi* = G. Ciampoltrini, *Marmorari lucchesi d'età longobarda*, in 'Prospettiva' 61, 1991, p.42 ss.

Fatucchi, *Arezzo* = A. Fatucchi, *La diocesi di Arezzo* (= *CSAM* 9), Spoleto 1977.

MD, 4 - 5 = *Materiali e documenti per servire all'istoria della città e stato di Lucca*, a cura di D. Bertini e D. Barsocchini, Lucca 1818 ss.

Melucco Vaccaro, *Roma* 3 = A. Melucco Vaccaro, *La diocesi di Roma, 3* (= *CSAM* 7.3), Spoleto 1974.

Pani Ermini, *Roma* 1 = L. Pani Ermini, *La diocesi di Roma*, 1 (= *CSAM* 7.1), Spoleto 1974.

Schwarzmaier, *Lucca und das Reich* = H. Schwarzmaier, *Lucca und das Reich bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, Tübingen 1972.

Tagliaferri, *Aquileia* = A. Tagliaferri, *Le diocesi di Aquileia e Grado* (= *CSAM* 10), Spoleto 1981.

Trinci Cecchelli, *Roma* 4 = L. Trinci Cecchelli, *La diocesi di Roma*, 4 (= *CSAM* 7.4), Spoleto 1976.

Ward Perkins, *From Classical Antiquity* = B. Ward Perkins, *From Classical Antiquity to the Middle Ages*, Oxford 1984.

1) Sull'episcopato di Giovanni, dopo il fondamentale contributo di D. Bertini, *Dissertazioni sopra la storia ecclesiastica lucchese*, in *MD*, 4, p.387 ss.; Schwarzmaier, *Lucca und das Reich*, pp.86 ss. e 335 ss. Per gli 'Atti' della traslazione di San Regolo, *Acta Sanctorum, Sept.*, I, p.223 ss., in part. p.238: "[Giovanni] fabricavit ecclesiam et confessionem similem beati Petri apostoli urbis Romae. In ipsa vero confessione corpus beati Reguli cum omni diligentia posuit in sepulchro marmoreo novo et desuper altare construxit ...". Nella versione del Passionario lucchese P+ è omesso il riferimento al San Pietro romano (c.92r): "In ecclesia itaque beati Martini quam sanctus Frigianus eiusdem civitatis episcopus olim aedificaverat praememoratus praesul Iohannes pulchram faciens confessionem ex marmoreis lapidibus totam decoratam, ibi corpus venerandum recondens duo altaria desuper consecravit, unum inferius in honorem ipsius sancti Reguli, aliud autem superius ad honorem beati Martini, quod de medio choro, in quo prius fuerat, in hunc locum transmutavit. Fecit et pulchros cancellos in circuitu sancta sanctorum in quibus ea quae diximus sese fecisse scribere curavit".

2) Schwarzmaier, *Lucca und das Reich*, p.368 ss.; per il patriottismo locale del redattore lucchese, cfr. Passionario P+, *l.c.*: "ductus est [Regolo] in civitatem Lucanam, quae inter omnes Tusciae urbes et sapientia pollebat et consilio clarebat atque gloriosa virtute vigebat". Per l'insieme dell'opera di Giovanni vescovo come 'traslatore' di corpi santi, si

vedano però le forti perplessità sull'intervento in San Vincenzo, con la traslazione dei resti di San Frediano, probabilmente meccanica trasposizione dell'opera attestata in San Martino: Ciampoltrini, *Marmorari lucchesi*, p.46. Il problema dell'arrivo del Volto Santo – o delle reliquie su cui, più tardi, sarebbe nato il culto – è apparentemente privo, allo stato attuale dei fatti, di concrete possibilità di soluzione. Nell'insieme, è lecito il dubbio che attorno alla figura di Giovanni, la cui opera di traslatore di reliquie era concretamente dimostrata dall'iscrizione monumentale nel San Martino, e dalla cripta anulare, conservata anche nel nuovo San Martino di papa Alessandro II (1060-1070), siano state concentrate tutte le traslazioni di reliquie note alla tradizione ecclesiastica lucchese dell'XI secolo.

3) MGH, *Epistulae*, 3, Berolini, 1892, n.59, p.584 ss., anno 776.

4) F. Schneider, *Die Reichsverwaltung in Toskana*, Rom 1914, nota 4, anche per la funzione portuale di Pisa in età carolingia. La presenza di navi bizantine sulle coste toscane, documentata dall'epistola di papa Adriano, potrebbe consentire una rivalutazione della tradizione sulla catastrofica incursione di Greci *Orobiotae* a Populonia e nel Cornino, negli anni iniziali del IX secolo – su queste, Schneider, *op. cit.*, p.113. È assai verosimile che mercanti e predoni saraceni e bizantini – comunque 'orientali' – finissero per essere confusi dalle vittime. Non solo la costa era minacciata dai pirati, se anche la chiesa di San Vitale a *Placule*, nel suburbio di Lucca, era stata devastata da un'incursione di 'stranieri': *MD*, 5, n.231, anno 790.

5) Sulle complesse vicende amministrative della zona, oggetto delle rivendicazioni di papa Adriano proprio negli anni della traslazione del corpo di San Regolo, G. Rossetti, *Società e istituzioni nei secoli IX e X: Pisa, Volterra, Populonia*, in *Atti 5º Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo*, Spoleto 1973, p.249 ss.

6) Belli Barsali, *Topografia*, p.529; Schwarzmaier, *Lucca und das Reich*, p.347 ss.

7) Su Natale e Appo (o Appulo), *MD*, 5, n.216, anno 788; n.221, anno 788; i beni nell'area di Vicopelago acquisiti dai fratelli in questo anno sono gli stessi in parte donati alla chiesa eretta dal solo Natale nell'805, e (in parte) più tardi impegnati da Natale, ancora da solo (*MD*, 5, n.428, anno 819); nell'833 Natale è morto (*MD*, 5, n.519: la chiesa di San Pietro "quae fuit Natalis clerici"). La casa d'abitazione di Natale sorgeva, come la chiesa da lui eretta, nei pressi della cattedrale: Schwarzmaier, *Lucca und das Reich*, p.42, nota 123. In questa stessa area erige per sé una casella, su suolo concessogli dal vescovo Jacopo, l'altro *magister casarius* lucchese di questi anni, Gundiperto (*MD*, 5, n.403, anno 816). La mancata indicazione del patronimico dà adito al sospetto che Gundiperto possa essere figlio del *clericus* Natale.

8) Ward Perkins, *From Classical Antiquity*, p.73.

9) Il pilastrino è edito da Belli Barsali, *Lucca*, p.26, n.13, tav. 8a; per le attestazioni a Roma, si vedano in particolare il pilastrino base di colonna di Santa Maria in Cosmedin (Melucco Vaccaro, *Roma 3*, p.158, nn.116-117); un pilastro di San Saba (Trinci Cecchelli, *Roma 4*, p.146, n.114 b), databili allo scorcio finale dell'VIII secolo.

10) Per questa, Ciampoltrini, *Marmorari lucchesi*, p.45.

11) La collocazione del capitello ne impedisce – almeno allo scrivente – un'adeguata edizione, al di là della mera segnalazione; si direbbe comunque che, come gran parte degli esemplari consimili, il capitello faccia blocco con la colonnina su cui è attualmente in opera. Sul tipo, esemplato su modelli tardoantichi di larga diffusione – cenni in R. Kautzsch, *Kapitellstudien*, Berlin 1936, p.234 s. – si veda l'ampia disamina bibliografica di U. Broccoli, *Marmi tardoantichi di una collezione privata a Roma*, in 'Rivista di Archeologia Cristiana' 55, 1979, p.192 ss. Per l'esemplare milanese, legato a quello lucchese e ai romani da forti analogie strutturali, nella foglia angolare compatta, con margine segnato da linee oblique incise, nella vigorosa scansione delle volute, nella tratteggiatura del collarino di base, cfr. per esempio E. Arslan, in *Storia di Milano*, 2, Roma 1954, p.587 ss., fig. a p.591: il capitello, come gli altri messi in opera nella cappella, è di reimpiego, e la ben diversa struttura degli esemplari padani collocabili sul finire del IX secolo (Arslan, *l.c.*) sembra confermarlo. Per la datazione, un termine più concreto pare concesso dai capitelli del ciborio ravennate di Sant'Eleucadio, del primo decennio del IX secolo, variante del tipo: per esempio P. Angiolini Martinelli, *Altari, amboni...* (= *Corpus della scultura... di Ravenna*, 1), Roma 1968, p.36 s., n.34. La collocazione non implica che il capitello – destinato ad una *pergula* – provenga dalla chiesa altomedievale di Santa Maria, comunque attestata già nell'VIII secolo (Belli Barsali, *Topografia*, p. 534), o dalla contigua, e più antica, chiesa di San Gervasio, scomparsa fra X e XI secolo (Belli Barsali, *Topografia*, p.534).

12) Il capitello è presentato da I. Belli Barsali, *Lucca. Guida alla città*, Lucca 1988, p.191. Per la tettonica, soprattutto nel particolare delle volute 'pseudoviminee', formate da 'fasci di verghette', con 'foglia' pendula centrale – qui 'inorganicamente' estese anche ai lati lunghi – cfr. Melucco Vaccaro, *Roma 3*, p.122, n.75 (con ampia bibl. anche per le attestazioni romane).

13) Sul rilievo piatto, integrato dalla linea incisa per la resa delle partizioni anatomiche, si vedano le puntuali annotazioni della Melucco Vaccaro, *Roma 3*, p.92, n.102 a-b. La tecnica è un evidente recupero – o conservazione – della tradizione tardoantica, consolidatasi sui rilievi ravennati a partire dalla prima metà del VI secolo, e ancora attiva, nell'Esarcato, nella prima metà del secolo VIII (sarcofago del vescovo Felice, m. 723): C.L. Ragghianti, *L'arte bizantina e romanica*, Roma 1968, col. 357 ss. La fortuna nell'Italia bizantina dell'VIII secolo – che potrebbe aver trasmesso repertorio figurativo e tradizione tecnica alle aree longobarde – potrebbe essere confermata dalle transenne napoletane di Sant'Aspreno (se ne veda l'edizione di R. Farioli, in *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, p.256, n.79, fig. 143) se fosse possibile acquisirne una datazione più precoce di quella, corrente, al IX – inizi del X secolo. Occorre rilevare che il formulario epigrafico, su cui sembra fondarsi la datazione corrente, e che è particolarmente diffuso in area siropalestinese – *mnestheti k(yri)e* anziché il più corrente *boethei k(yri)e*: risp. *CIG*, 4, 8942 ss., e *CIG*, 4, 8684 (Reggio C., IX secolo) – è ora largamente attestato su iscrizioni palestinesi della seconda metà del secolo VIII (M. Piccirillo, *Madaba. Le chiese e i mosaici*, Cinisello Balsamo 1989, p.282 ss.); lo schema decorativo adottato, un reticolo di losanghe, e la particolare organizzazione della decorazione, con i singoli elementi delle scene distribuiti in riquadri contigui, trovano un confronto straordinariamente stringente, anche nella vivacità naturalistica delle figurazioni, oltre che sulle stoffe 'orientali' – cfr. il classico U. Monneret de Villard, *Le transenne di Sant'Aspreno e le stoffe orientali*, in 'Aegyptus' 4, 1923, p.65 ss. – anche nelle decorazioni pittoriche di Qusayr 'Amra, nella prima metà dell'VIII secolo: per esempio *Kusejr 'Amra*, Wien 1907, tav. 34.

14) Su questo, da ultimo F. Bisconti, *Tarda Antichità e Alto Medioevo nel territorio orbetellano: primo bilancio critico*, in *Atti VI Congresso Nazionale Archeologia Cristiana*, Firenze 1985, p.77 ss.

15) Fatucchi, *Arezzo*, p.165, n.158, fig. 158 a-c. Per la fortuna dell'ippogrifo nella cultura figurativa altomedievale, cfr. Monneret de Villard, *Le transenne...* cit., p.68 (le stoffe come veicolo di trasmissione); W.F. Volbach, *Oriental Influences in the Animal Sculpture of Campania*, in 'Art Bulletin' 24, 1942, p.176 ss. Il soggetto è già diffuso nella scultura della prima metà del secolo (battistero di Callisto a Cividale: per esempio in H.P. L'Orange - H. Torp, *Il tempietto longobardo di Cividale* (= 'Acta ad Archaeol. et Art. Hist. Norvegiae', 7), 2, Roma 1979, p.157 ss., tav. 156). L'evoluzione dello schema iconografico, così come è attestato su una serie di transenne di Aquileia (Tagliaferri, *Aquileia*, p.67 ss.) da porre almeno verso il secondo quarto del IX secolo, dovrebbe confortare la datazione del capitello lucchese entro gli anni iniziali del IX secolo.

16) Su Sant'Antimo, ancora Schneider, *Die Reichsverwaltung* cit., p.339 ss.; Fatucchi, *Arezzo*, p.149 ss.

17) Fatucchi, *Arezzo*, p.152 ss., n.140; Pani Ermini, *Roma* 1, p.90 ss. Il tralcio trova i confronti più precisi in un frammento a Santa Maria Antiqua (R. Kutzli, *Langobardische Kunst*, Stuttgart 1981, p.15, fig. 8) e in un'architrave di Sant'Agnese (Broccoli, *Roma* 5, p.180, n.130). La dentellatura dell'architrave di Sant'Agnese e dell'esemplare, campito con identico soggetto, a San Lorenzo (Broccoli, *Roma* 5, p.251, n.188) consente di recuperare l''organicità' di un'architrave di Sant'Antimo (Fatucchi, *Arezzo*, p.158, n.145), in cui la dentellatura – perfettamente coerente, del resto, con la sequenza di modanature e con la decorazione – non è quindi dovuta ad un reimpiego, ma è cosciente recupero, come sui due elementi architettonici romani, di un tratto 'antico'.

18) G. Macchiarella, *Note sulla scultura in marmo a Roma tra VIII e IX secolo*, in *Roma e l'età carolingia*, Roma 1976, in part. p.299.

19) *MD*, 5, n.1769, e Schwarzmaier, *Lucca und das Reich*, p.363: "[Iacopo] (...) restaurator fuit ecclesiae beatae Mariae que dicitur ad praesepem, qui nuper diruta fuerat et cum columnis ligneis ipsum altare fecit"; Ward Perkins, *From Classical Antiquity*, p.247 ss.

20) Biehl, *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig 1926, p.11 s., tav. 3, d-e. Alla serie sembra estraneo, per il trattamento del nastro e le dimensioni, il pilastrino edito da Biehl, *l.c.*, nota 31, b.

21) Biehl, *op. cit.*, p.12. Le versioni dell'intreccio, seppure di straordinaria diffusione, godono di particolare successo a Roma in cicli collocati alla fine dell'VIII secolo e nei primi decenni del IX: Pani Ermini, *Roma* 1, p.61, n.8, tav. 4; p.63 ss., tav. 5, fig. 10; p.88 ss.; Trinci Cecchelli, *Roma* 4, p.146, n.114 a-d: ritorna pressoché al completo il ciclo di intrecci pisani, associato allo schema del pilastrino lucchese di San Martino. Rilevante, per la cronologia e per la possibile via di diffusione, l'attestazione di Sant'Antimo: Fatucchi, *Arezzo*, p.157, n.144. Un *terminus ante quem* potrebbe essere concesso dal ciclo di decorazioni promosse a Torino dal vescovo Claudio (818-827: S. Casartelli Novelli, *L'intreccio geometrico del IX secolo, scultura delle cattedrali riformate e 'forma simbolica' della rinascenza carolingia*, in *Roma e l'età carolingia* cit., p.103 ss.), che adottano intrecci decisamente più evoluti e complessi rispetto a quelli correnti al volgere del secolo; il complesso di Aquileia, assegnato al patriarca Massenzio (811-838: Tagliaferri, *Aquileia*, p.68 ss.) dovrebbe confermare l'evoluzione complessiva degli schemi. Anche il ciborio ravennate di Sant'Eleucadio, intorno all'810, presenta ormai schemi più elaborati (Angiolini Martinelli, *Altari, amboni...* cit., p.36 ss., n.34).

22) R. Farioli, *I mosaici pavimentali paleocristiani della cattedrale di Firenze*, in *Atti III Congresso Nazionale Archeologia Cristiana* (= 'Antichità Altoadriatiche' 6), Trieste 1974, p.379 ss.; presentazione fotografica dei plutei in P. Bargellini - G. Morozzi - G. Batini, *Santa Reparata. La cattedrale risorta*, Firenze 1970, p.54 ss. Alla fine dell'VIII secolo – se non altro per il caratteristico trattamento del grappolo d'uva – dovrebbe essere collocato il frammento, forse di archivolto di ciborio, della Badia Fiorentina (Kutzli, *Langobardische Kunst* cit., p.12, fig. 5); anche per il pluteo al Museo di San Marco (Biehl, *Toskanische Plastik* cit., tav. 3a) si impone la stessa cronologia. Il rilievo acquisito da Firenze nella riorganizzazione carolingia (per esempio E. Sestan, *Società e istituzioni nei secoli IX e X: Firenze, Fiesole, Pistoia*, in *Atti 5º Congresso Internazionale Alto Medioevo* cit., p.196 ss.) sembra quindi rispecchiarsi anche nella produzione artistica.

23) La lastra è edita da V. Saladino, *Iscrizioni latine di Roselle (III)*, in 'Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik' 40, 1980, p.239; per i frammenti conservati al Museo Comunale di Grosseto, G. Mae-

tzke, in *Roselle. Gli scavi e la mostra*, Pisa 1975, p.126 ss., tav. 22. Si deve a Maria Grazia Celuzza la ricomposizione del ciclo, disperso fra Grosseto, Batignano (reimpieghi nella parrocchiale) e la casa colonica del Serpaio (comunicazione al Convegno di Cortona, 1989; atti di prossima pubblicazione in 'Studi e Materiali').

24) Su questi, Ciampoltrini, *Marmorari lucchesi*, p.44 s. La foglia d'uva, fortemente schematizzata, trilobata, con margine rilevato, è resa secondo la convenzione stilistica invalsa sul finire del secolo VIII (*supra*, nota 14, fig. 7).

25) Per la tettonica, e il coronamento 'a onde', si vedano soprattutto gli esemplari d'area romana: R. Kautzsch, *Die römische Schmuckkunst in Stein von 6. bis zum 10. Jahrhundert*, in 'Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte' 3, 1939, p.38 ss. Tratto 'arcaico' potrebbe essere il girale del registro di coronamento dell'archeggiatura, derivato da quelli in voga nei decenni centrali del secolo: cfr. L'Orange - Torp, *Il tempietto longobardo* cit., vol. 3, p.184, fig. 61: "tralcio a girello". Dallo stesso ambito figurativo proviene il motivo della foglia di vite e grappoli giustapposti – attestato di frammenti reimpiegati a Batignano – inclusi però nel nastro continuo tipico piuttosto della fine del secolo: se ne vada la versione stilizzata sulla lastra tombale del vescovo Vitaliano di Osimo, alla fine del secolo VIII: per esempio in A. Peroni, in *Magistra Barbaritas*, Milano 1984, p.279, fig. 182. Il girale interamente campito dalla foglia o dal grappolo d'uva ritorna, ancora nell'antico Esarcato, sul ciborio di Bagnacavallo, un'opera decisamente arcaizzante, se è da porre intorno all'827: R. Kautzsch, *Die langobardische Schmuckkunst in Oberitalien*, in 'Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte' 5, 1941, p.27, figg. 22-23 (datazione, coerente su base stilistica, all'ultimo quarto dell'VIII secolo); per la datazione intorno all'827 (base prosopografica, peraltro solo indiziaria), per esempio N. Gray, *The Paleography of Latin Inscriptions in the Eight, Ninth and Tenth Centuries in Italy*, in 'Papers British School Rome' 16, 1948, p.119, n.110. Sul ciborio di Bagnacavallo compare una croce greca con rosette nei riquadri assai vicina a quella dei plutei rosellani (fig. 12). La singolare intensità dei rapporti fra la Maremma e l'antico Esarcato (*infra*, nota 27), al passaggio fra VIII e IX secolo, se non è solo frutto della casualità della documentazione, meriterebbe una indagine più accurata, che sarà comunque possibile con la pubblicazione integrale del ricco materiale rosellano.

26) Ragghianti, *L'arte bizantina* cit., col. 365.

27) Per le attestazioni ravennati, Angiolini Martinelli, *Altari, amboni...* cit., p.35, n.30 a-b; p.84, n.149 a-b; Aquileia: Tagliaferri, *Aquileia*, p.193, n.292; Luni: P. Verzone, *L'arte preromanica in Liguria*, Torino 1945, p.70, n.50, tav. 36. Devo la segnalazione all'amico Adriano Maggiani.

28) Bisconti, *Tarda Antichità* cit., p.77; R. Cardarelli, *Confini fra Magliano e Marsiliana...*, in 'Maremma' 2, 2, 1925, p.86 ss., con presentazione completa della documentazione disponibile. Il recupero del paliotto reimpiegato nel Duomo di Orbetello consente di rivalutare la datazione carolingia – o comunque agli inizi del IX secolo – della donazione.

29) Da ultimo F. Redi, in *Terre e paduli*, Pontedera 1986, p.224, fig. 24. Per il tipo di intreccio – rettangoli definiti da una maglia a due capi – cfr. Kautzsch, *Die römische Schmuckkunst* cit., p.22 ss.; Pani Ermini, *Roma* 1, p.199, n.99 (anche per la diffusione). Lo schema – fortunato a Roma e nella Campagna – è comune, ma particolarmente suggestivi, per la cronologia e per l'ambito culturale che ne promuove la diffusione, sono gli esemplari torinesi databili intorno all'820: Casartelli Novelli, *L'intreccio geometrico* cit., p.84, fig. 85. I contatti con la variante torinese sono manifesti anche nella morfologia, e nella severa ripetizione, in tutti i riquadri, dell'identico motivo.

30) Cfr. da ultimo S. Lusuardi, *Luni paleocristiana e altomedievale nelle vicende della sua cattedrale*, in 'Quaderni Centro Studi Lunensi' 10-12, 1985-87, p.300 ss. I rinnovamenti delle cattedrali della costa ligure, fino a Ventimiglia – Verzone, *L'arte preromanica* cit., *passim* – confermano la vitalità della costa tirreniche settentrionali in età carolingia, non (ancora ?) compromessa dalla pirateria, e sostenuta dal ruolo di terminale di comunicazioni con l'Oriente: a Pisa arrivano gli ambasciatori di Harun ar-Rashid: Schneider, *Die Reichsverwaltung* cit., p.80.

31) L. Nanni, *La parrocchia studiata nei documenti lucchesi dei secoli VIII-XI*, Roma 1948, p.15 ss.; Ward Perkins, *From Classical Antiquity*, p.245 ss. L'elenco potrebbe essere integrato anche dalle numerose citazioni indirette, in documenti del primo quarto del IX secolo, di chiese fondate dalle generazioni precedenti – padri o avi – i titolari dell'epoca.

32) Iscrizioni: Volpaia di Radda in Chianti: A.F. Gori, *Inscriptiones Antiquae*, II, Florentiae 1734, p.459: *de donis D(e)i et beati Quirici / ego Iohan(nes) indig(nus) pr(es)b(yter) fieri rogavi*. Per il formulario, e per le dimensioni 'monumentali' (3×5 piedi romani: Gori, *l.c.*), l'iscrizione fornisce un eccellente parallelo a quella di San Pietro a Vico (*infra*, nota 36; le sorti successive del monumento mi sono ignote). La più tarda fondazione attestata dal *Codex Diplomaticus Amiatinus*, a c. di W. Kurze, Tübingen 1974, è quella promossa da Cuniperto a *Oile*, nei pressi di Montepulciano, con l'edificazione di una chiesa dedicata a Santo Stefano; la serie di carte amiatine relative a questa istituzione segnala la vitalità delle strutture socio-culturali attive nelle fondazioni lucchesi del secolo VIII (docc. 57, anno 806 e 61, anno 808).

33) Belli Barsali, *Lucca*, p.46, n.49, tav. 25. La datazione entro gli anni iniziali del IX secolo pare imposta anche dai contatti con un archivolto in Sant'Apollinare a Ravenna: Angiolini Martinelli, *Altari, amboni* cit., p.37 ss., nn.35-36. L'archivolto è stato recentemente trasferito al Museo di Villa Guinigi in Lucca, consentendo quindi un esame del retro, anche se le robuste concrezioni cementizie, che non è ancora stato possibile eliminare, pregiudicano la lettura dell'iscrizione. Il 'ghiribizzo' della cuspide si è rivelato un serpente: M.T. Filieri, *Architettura medievale in diocesi di Lucca*, Lucca 1990, p.20, fig. 14; per la fortuna del tema in questi anni, si veda il paliotto di Orbetello (fig 7).

34) Belli Barsali, *Lucca*, p.45, n.47, tav. 24 b. Per la cronologia, e la cultura figurativa del lapicida, particolarmente suggestivi i confronti con un capitellino di Sant'Antimo: Fatucchi, *Arezzo*, p.171, n.163, fig. 163 d (tipo del leone in assalto); e con il paliotto orbetellano (distribuzione della scena in riquadri successivi). Se ne fosse assodata la provenienza locale, sarebbe suggestiva, come propone la Filieri, *op. cit.*, p.20, l'attribuzione alla chiesa di San Terenzio in Vico Elingo, affidata, perché 'distrutta', all'aldobrandesco Alperto nell'806 (*MD*, 5, n.330); lo stato di abbandono della chiesa, tuttavia, potrebbe essere stato solo un pretesto per consentire ad Alperto una lucrosa speculazione, se questi, appena due anni dopo, la concedeva a sua volta al prete Walprando, della vicina chiesa di Santa Maria di Sesto, per un canone consistente (*MD*, 5, n.359). Si potrebbe sperare che la sub-concessione sia stata preceduta da una ristrutturazione, e in questo caso – infittendo la catena di ipotesi – datare la lastra di Marlia *ad annum*.

35) Belli Barsali, *Lucca*, p.43 s., nn.44-45, tav. 23 c. Il riempitivo adottato (serie di linguette) ha un raro e prezioso confronto sulla citata lastra della cattedrale di Torino (*supra*, nota 21), contribuendo a delineare una possibile via di diffusione del repertorio decorativo applicato a Torino. Il rigore geometrico dei riempitivi dei riquadri, ripetuti senza la varietà peculiare piuttosto dei monumenti romani, ritorna anche a Bobbio: Kautzsch, *Die langobardische Schmuckkunst* cit., p.27 ss., figg. 27 e 29.

36) Belli Barsali, *Lucca*, p.49 ss.; insuperata l'analisi prosopografica del Bertini, *Dissertazioni* cit., p.415.

37) Belli Barsali, *Lucca*, p.49 ss.

38) Cfr. per esempio in L'Orange - Torp, *Il tempietto longobardo* cit., 3, p.151 s., tav. 146; Ciampoltrini, *Marmorari lucchesi*, p.45.

39) Cfr. rispettivamente, per esempio, Peroni, in *Magistra Barbaritas* cit., p.279, fig. 183; *Milano capitale dell'impero romano*, Milano 1990, p.132, figg. 2a,28a,4 (M.A. Reinhard Felice). La fortuna dello schema in età mediobizantina (A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV-X siècle)*, Paris 1963, tav. 49,4: inizi del X secolo) deriva, naturalmente, dai comuni modelli paleocristiani.

40) *Supra*, nota 16.

41) Arezzo: si veda la lunetta messa in opera nella Pieve di Santa Maria (Fatucchi, *Arezzo*, p.38 ss., n.10), su cui grava il sospetto, forse eccessivo, che sia opera seriore: A. Peroni, *Problemi di studio della scultura altomedievale...*, in *Arezzo e il suo territorio nell'Alto Medioevo*, Cortona 1985, p.176 ss.

42) Ward Perkins, *From Classical Antiquity*, p.248; Ciampoltrini, *Marmorari lucchesi*, p.45. Il problema – già visto e posto in termini non privi di suggestione da Barsocchini, in *MD*, 5,1, p.XVIII ss. – è certamente da collocare nel più ampio scenario della crisi, economica e sociale, già presente sotto il regno di Carlo, e forse ancora negli ultimi anni dello Stato longobardo, se non sono retorici i lamenti di papa Adriano sulla Maremma (*supra*, nota 3). Nel caso peculiare di Lucca, la perdita del ruolo rivestito nella struttura statale longobarda può aver aggravato la situazione: la scomparsa, o la riduzione ai minimi termini, dell'attività della zecca è, in merito, decisamente indicativa. È certo che gli indicatori 'archeologici' disponibili contraddicono in pieno, almeno per la Toscana, lo scenario, vagheggiato dalla storiografia transalpina, della 'rinascita carolingia': si dovrebbe concludere, piuttosto, per il 'canto del cigno' della struttura sociale e culturale consolidatasi nei decenni iniziali dell'VIII secolo, prima del definitivo tracollo, concluso nel secondo quarto del IX.

43) Fatucchi, *Arezzo*, p.94 ss.

44) *MD*, n.372: Wicheramo non faceva altro che assolvere l'impegno assuntosi dieci anni prima con la concessione della 'desolata' chiesa di San Salvatore a Montioni, 'ristrutturata' con una dedica anche a Santa Maria (*MD*, n.291, anno 800). Si potrebbe anche sospettare che la fondazione sia fittizia, per la sola esigenza di giustificare formalmente l'occupazione di beni ecclesiastici; la 'desolazione' degli edifici ecclesiastici, durante l'episcopato di Iacopo, potrebbe essere solo un *alibi* per camuffarne la concessione: si veda *supra*, nota 34. Per la formula, anche *MD*, 4, Suppl. 23, anno 823.

45) Schwarzmaier, *Lucca und das Reich*, p.169 ss.

46) Schwarzmaier, *Lucca und das Reich*, p.169 ss.

47) *MD*, n.347, anno 807.

48) Schwarzmaier, *Lucca und das Reich*, p.170.

49) *MD*, 4, 1, n.19, anno 281; 4,2, n.22, anno 822; n.31, anno 834; la desolazione raggiunge anche, agli inizi del X secolo, la cattedrale di Giovanni e Iacopo: la chiesa del Salvatore è scomparsa, i portici della cattedrale crollati (Belli Barsali, *Topografia*, pp.256 e 529).